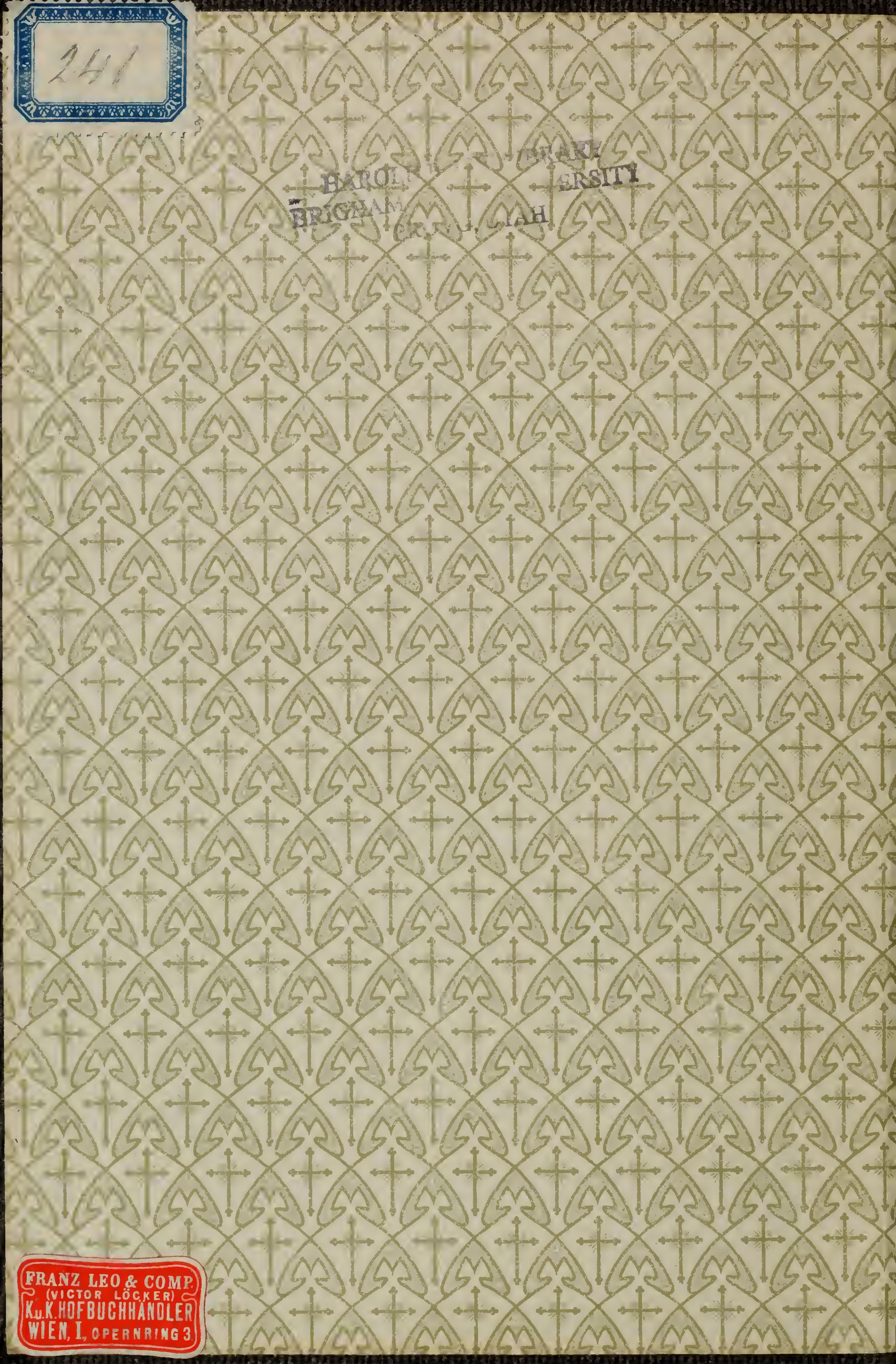


A. SCHNERICH

MESSE UND REQUIEM SEIT HAYDN UND MOZART


241
BRIGHAM ... ERSITY
FRANZ LEO & COMP.
(VICTOR LÖCKER)
K. u. K. HOFBUCHHÄNDLER
WIEN, I. OPERNRING 3



ML
3088
.S36
M47
1909



MESSE UND REQUIEM
SEIT
HAYDN UND MOZART.

VON

ALFRED SCHNERICH.

MIT EINEM THEMATISCHEN VERZEICHNIS.

WIEN—LEIPZIG.
C. W. STERN, VERLAG.
1909.

DEN KIRCHENMUSIKVEREINEN

VOM KRÖNUNGSDOME ZU ST. MARTIN
IN PRESSBURG

UND

ZU ST. PETER IN WIEN

ALS FESTGABE ZUM HAYDN-JUBILÄUM

1909

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

INHALT.

THEMATISCHES VERZEICHNIS.

Vorwort.

In dem seither eingegangenen „St. Leopoldsblatte“ erschien im Jahre 1892 meine musikgeschichtliche Erstlingsstudie „Der Messen-Typus von Haydn bis Schubert“. Von derselben wurde eine Anzahl Separatabzüge in Broschürenform in Handel gebracht, die längst vollkommen vergriffen sind.

Das Schicksal dieser meiner Erstlingsarbeit war ein sehr eigentümliches und geradezu ein Stück Kunstpolitik. Über die Aufnahme konnte ich sehr zufrieden sein. Die sogenannte cäcilianische Presse fiel jedoch wütend über mich her. Ich nahm den Fehdehandschuh auf. Es entstand zunächst eine literarische Keilerei, die sich einerseits im „St. Leopoldsblatte“, andrerseits in Haberls „Kirchenmusikalischem Jahrbuche“ sowie in der „Musica sacra“ ausfocht. Mit dem Erscheinen meiner Schrift „Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik“, Wien 1901, welche diese Dinge im Zusammenhang und mit den Nachweisungen behandelt, verstummten die Angriffe, wie auch meine weitere literarische Tätigkeit ziemlich unbehelligt blieb. Dies verhinderte allerdings nicht, daß meine Arbeiten gerade von der mir übel gesinnten Seite ohne Angabe der Quelle ausgebeutet wurden.

Eine Anzahl Neuerscheinungen veranlaßte mich die Sache abermals aufzunehmen, und nicht nur das bisherige Material neu zu bearbeiten, sondern den Gegenstand auch bis auf die Neuzeit fortzusetzen. Der Schwierigkeit war ich mir vom Anfang an bewußt. Der Gegenstand ist in dieser Weise bisher nicht behandelt worden. Das Material ist nicht nur höchst umfangreich, sondern auch zerstreut und zum größten Teil nur handschriftlich verbreitet. Der Schwerpunkt ist nach wie vor auf die großen Meister gelegt. Im übrigen konnten nur Umrisse geboten werden.

Es muß hier ausgesprochen werden, daß kein Gebiet in der gesamten Kunstgeschichte derart entstellt erscheint wie die katholische Kirchenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Die tonangebende, kirchlichen Dingen fernstehende Literatur hat für diesen Gegenstand, für den gewisse dogmatische und liturgische Kenntnisse nötig sind, vom Anfang an wenig Verständnis. Es werden von dieser Seite nur ein paar Werke anerkannt, die eben nicht zu umgehen sind, wie Beethovens Missa solemnis, die Requien von Mozart, Berlioz, Verdi. In der herrschenden katholischen (sog. cäcilianischen) Literatur ist es dagegen Brauch, die Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts zu verdammen. Der Vergleich der Urteile muß jedoch an sich schon schwere Bedenken über die Stichhältigkeit wachrufen: Von den Cäcilianern, welche hauptsächlich einen Teil, wohlbemerkt, nur einen Teil der katholischen Geistlichkeit repräsentieren, wird der Kunstwert der Werke zwar zugegeben, dagegen aber behauptet,

daß darin alles mögliche Böse, insbesondere kirchenfeindliche Dinge, wie Freimaurerei, stecke. Diese steten Bekämpfungen der katholischen Kunstdenkmäler durch die eigenen Glaubensgenossen haben begreiflicherweise auch das Urteil der Akatholiken, beziehungsweise der ihrer Religion fernstehenden Katholiken, beeinflußt. Die angeblichen unmoralischen Eigenschaften der Kunstwerke verfangen allerdings nur zum kleinsten Teil, dafür wird von dieser Seite, eigentlich im krassen Widerspruch und doch unter Beifall der Cäcilianer, der Kunstwert in Abrede gestellt. Das lehrreichste Beispiel geben die Kapitel über die Kirchenmusik von Haydn und Mozart in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal"*), in welchem sich wieder die neue Auflage ganz anders äußert als die früheren. Und man darf vermuten, daß Kretzschmar in einer weiteren Auflage sich erst recht wieder ganz verschieden äußern wird. Vollends verwunderlich muß es von Anfang an erscheinen, daß bei diesen Meistern nur die kirchlichen, keineswegs aber die übrigen Werke so üble Eigenschaften haben sollten. Daß sich in die Angelegenheit auch unlautere Elemente gemischt haben, braucht nur angedeutet zu werden. Die Zahl derjenigen, welche diese Denkmäler verdammen, ist stets erdrückend gewesen. Allerdings fehlte es nie an Widerspruch, der aber stets in der Minderheit blieb. Wenn man aber die Äußerungen der Majorität mit denen der weit kleineren Minorität vergleicht, wird man bald finden, daß bei jenen immer nachgeschrieben, bei diesen aber, wie leicht einzusehen, sehr vorsichtig

*) III. Aufl. (1905), S. 194 u. f.

geurteilt wird. Dazu kommt es, daß insbesondere in neuer und neuester Zeit aufgeweckte Köpfe, z. B. Guido Adler, Ambr. Kienle, R. v. Kralik, Karl Storck, W. Widmann, ohne gerade Verfechter der Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts zu sein, vielfach ganz unabhängig zum selben Ergebnis gelangt sind.

Wer sich zu der herrschenden Meinung in Gegensatz stellt, muß allerdings vom Anfang an gefaßt sein, schrecklich angegriffen zu werden. Angesichts dieses Umstandes schrieb ich 1901: Wehe dir, wenn du schwächer bist und — Recht hast.

Die unerhörten Angriffe, von wo aus sie auch kommen mögen, haben indes, wenn nicht alles trügt, ihren Höhepunkt bereits überschritten. Auch konnte es dem aufmerksamen Beobachter nicht entgehen, daß gerade die von der cäcilianischen Presse früher nach jeder, nicht bloß nach der musikalischen Seite hin, so leidenschaftlich verlästerte Wiener Bevölkerung in Bezug auf Religionssachen nicht an letzter Stelle steht, und, unbeschadet dieser planmäßig, mit kluger Berechung organisierten Herabsetzungen, doch an ihrer vielgeschmähten bodenständigen Kunst bis heute treu festhält.

Neuerdings hat Pius X. in seinem vielerörterten Motu proprio über die Kirchenmusik vom 22. November 1903 die Bedeutung der nationalen (bodenständigen) Kunst *ausdrücklich* betont und damit den Bestrebungen des Cäcilianismus, der alles uniformieren möchte, einen Damm entgegengesetzt, dessen Wirkung allerdings noch abzuwarten ist. Das rücksichtslose Aufräumen mit den

überkommenen kirchenmusikalischen Denkmälern ist heute immerhin nicht mehr so „modern“ wie etwa vor zehn Jahren. Es ist hieraus ersichtlich, daß alle im nachfolgenden zu erörternden Dinge stark in das Gebiet der musikalischen Denkmalpflege hinübergreifen.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit ist auf den Entwicklungsgang der Meßkomposition gelegt, und zwar, entsprechend der vergleichenden Methode in allen exakten Wissenschaften, mit besonderer Berücksichtigung der äußeren Merkmale. Die ästhetischen Urteile, welche innerhalb gewisser Grenzen dem subjektiven Empfinden anheimfallen, sind auf das notwendigste beschränkt.

Von größtem Nutzen war mir hierin meine Tätigkeit als Obmannstellvertreter des Kirchenmusikvereines von St. Peter in Wien, als welchem es mir möglich war, nicht nur das überaus reichhaltige Archiv des Kirchenchores zu studieren, sondern auch dank der liturgischen wie künstlerischen Tüchtigkeit des gegenwärtigen artistischen Leiters, meines hochgeschätzten Freundes Karl Rouland, die wichtigsten Werke zur Aufführung zu bringen, und dabei auch die Meinungen der Geistlichkeit, der Musiker, wie des Publikums zu beobachten und zu vergleichen. Mit rückhaltlosem Danke für verdienstvolle Aufführungen nenne ich ferner aus der großen Zahl der Wiener Chorregenten besonders Viktor Boschetti, Hans Daubrawa, Chr. Eder, Karl Führich, Rud. Glickh, Jos. Loibel, Karl Luze, Dr. Moriz Waas, August Weirich, dazu den Vertreter der „absolut cäcilianischen“ Richtung, Ferd.

Habel. Von anderen verdienten Männern ist weiter unten die Rede. Eine Anzahl Vorstudien waren in Zeitschriften und Tagesblättern, z. B. im Wiener „Vaterland“ und im „Kirchenchor“, hinterlegt.

Daß auf Josef Haydn das größte Gewicht gelegt erscheint, begründet sich darin, daß von ihm der Ausgangspunkt genommen ist, ferner in seiner heute unbedingt nicht ausreichend erkannten grundlegenden Bedeutung. Ein thematisches Verzeichnis habe ich wieder angefügt, aber nur wenig vermehrt; ein vollständiges hätte das Buch ganz erheblich vergrößert; da andrerseits gerade bei den größten Meistern auch heute noch eine Anzahl unechter Messen mitlaufen, ist hier also ein Verzeichnis der echten Werke ganz besonders wünschenswert.

Obschon selbst den katholischen Standpunkt vertretend, habe ich es durchaus vermieden, die Arbeit zu einer andern als rein kultur- und kunstgeschichtlichen zu gestalten. Eine ausgiebige Entfernung all des literarischen Unrates, welcher sich über dieses Kunstgebiet gehäuft hat, kann aber auch nur durch möglichste Wahrung der Objektivität geschehen, allerdings auch nicht auf einmal! Die vielfach nicht der Pikanterie entbehrenden Erfahrungen über das Verhalten gewisser Autoritäten gehören in ein anderes Kapitel. Nur eines Mißstandes sei gleich hier gedacht: daß man die Wirkung eines musikalischen Kunstwerkes mittels Zitaten, welche aus dem Zusammenhang herausgerissen sind, erweisen will. Ein solches Zitat ist für die Gesamtwirkung eines Kunstwerkes ebensowenig maßgebend, wie ein aus der

Umgebung losgelöstes Gewandstück oder eine Nudität für die Wirkung einer Raffaelischen Madonna. Hand in Hand damit geht die nicht genug zu verurteilende Unsitte, sich über Naivitäten in alten Kunstwerken lustig zu machen. Derartige Erscheinungen haben nicht den Zweck, unser Wissen zu erweitern, sondern, um Unklarheit und Verwirrung zu verbreiten, da das, was man erweisen möchte, mit der Vernunft nimmermehr in Einklang zu bringen ist. In neuerer Zeit hat sich wieder Pater Isidor Mayrhofer von Seitenstetten in dieser Richtung sehr wenig vorteilhaft bemerkbar gemacht. Ich erwähne dies umsomehr mit Bedauern, als Mayrhofer einer unsrer hochangesehenen und dabei gerade in neuester Zeit so ungerecht angefeindeten geistlichen Kulturstätten angehört.

Bei Benützung ungedruckten Materials war mir das Entgegenkommen Sr. Durchlaucht des Herrn Fürsten Nikolaus Eszterházy von größter Bedeutung. Herr Archivar Dr. Ludwig Merényi stand mir in liebenswürdigster Weise zur Seite. Ferner nenne ich mit verbindlichstem Danke den Leiter der musikalischen Abteilung der Wiener k. und k. Hofbibliothek Herrn Kustos-Adjunkten Dr. Josef Mantuani, die Herren Stiftsbibliothekare von Göttweig und des Wiener Schottenstiftes P. P. Carlmann v. Schilling und Albert Hübl O. S. B. — ersterer hat leider seinen Posten nunmehr verlassen — sowie die kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München.

Wegen Förderung meiner Arbeit nenne ich ferner mit verbindlichstem Danke Herrn C. M. Decker in Wien, der

das Manuskript der Arbeit eingehend durchsah und mir danach mit einer ganzen Reihe wichtiger Fingerzeige an die Hand ging (in den Anmerkungen mit „D“ bezeichnet), sowie meinen jungen Freund und Mündel Musiker Franz Urban, der mir eine Anzahl Abschriften in ebenso korrekter wie subtiler Weise ausführte.

Ob des Umstandes, daß wir zur Zeit für die hundertste Wiederkehr von Haydn's Todestag (1909), und das Erscheinen der Gesamtausgabe des Meisters vorbereiten, gewinnt der Gegenstand wohl ganz besonders an Bedeutung; die gesteigerte Aufmerksamkeit, die bei diesem Anlasse den Kunstwerken des 18. und 19. Jahrhunderts zugewendet werden soll, legt das Bedürfnis doppelt nahe, sich mit denselben zu befassen.

Wien, am hundertsten Todestage Haydns, 31. Mai 1908.

Dr. Alfred Schnerich,
Kustos an der Universitäts-Bibliothek.

Die Messe.

Der katholische Gottesdienst appelliert an die höheren Sinne des Menschen und dazu noch, wenn auch in geringerem Maße, auf die niederen (Weihrauch, Kußtafeln usw.) und steht hierin unter den Religionsgebräuchen keineswegs allein da, im Gegenteil!

Hierdurch entstand die notwendige Folge, daß alle Künste zur Entwickelung gelangen mußten. Die Künste sind dazu da, den Kultus entsprechend auszugestalten. Zahlreiche Verordnungen sind ergangen, in denen eingeschärft wird, daß die Künste nicht über ihren Rahmen heraustreten, eben ihren eigentlichen Zweck erfüllen sollen, was der gesunde Kunstverstand eigentlich von selbst ergibt.

Andererseits ist zu betonen, daß die Vorschriften der Kirche die Kunstentfaltung nie wirklich gehemmt haben. Es mag vielleicht auffallen, daß in diesen Vorschriften, so auch in dem vielerörterten Motu proprio Pius X. von 1903 niemals von den höheren Aufgaben der Kunst die Rede ist. Der Kunst ist für die Entwicklung doch schließlich freie Bahn gelassen, und sie hat sich ja nach Zeit und Ort stets verschiedenartig gestaltet.*) Auch ist die

*) Ausdrücklich heißt es im motu proprio: . . . . . obwohl es jeder Nation gestattet ist, den kirchlichen Kompositionen jene beson-

katholische Kunst aus diesem Grunde nicht verknöchert worden wie etwa die griechische*). Der katholische Ritus ist zwar überall derselbe, seine künstlerische Ausstattung dagegen hat sich stets frei bewegt, wie es eben die Kunstgeschichte lehrt. Wenn etwas verboten wurde, geschah es stets aus gutem Grunde und nur für besondere Fälle.**)

Hinter der Kunst des Raumes blieb die der Zeit, die Musik, nicht zurück. Durch das ganze Mittelalter wurde sie, namentlich in den Klöstern, eifrig gepflegt. Zum Gesang traten nach Vorbild des alten Bundes (Psalm 150) die Instrumente.***) Alles in allem genommen, bietet der katholische Gottesdienst die Grundlage zur Vereini-

---

deren Formen zu geben, welche im gewissen Sinne den spezifischen Charakter der ihr eigenthümlichen Musik bilden. I, 2, letzter Absatz.

*) Vergl. auch: Ambros, Geschichte der Musik. Bd. 2, S. 21 ff und Bd. 3, S. 35.

**) z. B. Die Darstellung der heil. Dreieinigkeit als einen Kopf mit drei Gesichtern. Vergleiche im allgemeinen auch: Graus, Die katholische Kirche und die Renaissance. Freiburg, 1889.

***) Eine vortreffliche Abhandlung enthält die leider nur in wenigen Exemplaren gedruckte Schrift des weil. Bischofes Ernest Müller: Verordnungen über Kirchenmusik in der Diözese Linz. Linz, 1887. (Oft sehr unvollkommen und entstellt zitiert.) Hier sei bemerkt, daß es 1907 in Linz eine „Kommission“ versucht hat, diesen Erlaß zu entkräften und zwar durch neue „Verordnungen“. Über den Inhalt dieses Elaborates sei nur soviel bemerkt, daß die Herren nicht im stande waren, die paar Komponistennamen richtig zu schreiben; man liest „Schnabl“ und „Horack“. Auch behaupten die Herren, Kempter sei schwer aufzuführen. (Vgl. übrigens „Der Kirchenchor“ 1907 No. 8—10, 12).

gung aller Künste, welche demnach schon längst vor Rich. Wagner geübt wurde. Die Künste haben sich nach Zeit und Ort verschieden und eigenartig gestaltet, sie sind auch emporgestiegen, herabgesunken, wie es eben die Zeit mit sich brachte.

Zu bemerken aber ist, daß jedes Kunstwerk, um seinen Zweck zu erfüllen, auch verständlich sein muß. Da sich aber das Kunstwerk nach Zeit und Ort, ja nach den verschiedenen Verhältnissen verschieden gestaltet, ist es begreiflich, daß bisweilen gar manches auch sehr hohe Kunstwerk nach einiger Zeit nicht allgemein, oder in seiner Gänze überhaupt nicht mehr verständlich ist.

Den Mittelpunkt des katholischen Kultus bildet das Meßopfer. Dasselbe ist, wie auch die Ausspendung der Sakramente, in dramatischer Weise ausgestaltet. Die Messe wird in lateinischer Sprache gefeiert, um die Einheit der katholischen Kirche auszusprechen und zu bewahren und um die Gefahren der steten Veränderung zu verhüten, die bei der Feier in der Landessprache nicht vermieden werden könnten. Je nach dem Grade der Feierlichkeit und insbesondere nach den Rang des die Messe feiernden „Zelebranten" sind die Zeremonien hiebei verschieden.

Man unterscheidet die stille „gelesene" Messe und das gesungene Hochamt. Die umfangreichste Liturgie entfaltet das feierliche Hochamt des Bischofs, oder des mit den bischöflichen Insignien bekleideten Prälaten („Pontifikalamt"), wobei dasselbe mit Assistenz eines Zeremoniärs, Diakons, Subdiakons u. a. stattfindet und

am Schluß der bischöfliche Segen erteilt wird. Daß die Wirkung einer solchen Funktion von der guten „Regie" wie insbesondere von der Person des Zelebranten abhängt, ist einleuchtend. Der Ritus selbst erfordert, um seinen Zweck zu erfüllen, demnach eine ganz bedeutende künstlerische Tätigkeit.*)

Den Höhenpunkt der Messe bildet bekanntlich die Wandlung, bei welcher die Konsekration des Brotes und des Weines stattfindet. Alles übrige ist bestimmt, die Wandlung vorzubereiten, was in sehr umfangreichem Maße geschieht, und dann ebenso wirkungsvoll ausklingen zu lassen. Die Anteilnahme des Volkes an der Feier ist durch die gebeteten, beziehungsweise vom Chore gesungenen Antworten „Responsorien" angedeutet.

Beim feierlichen Hochamte tritt nun außerdem an acht Stellen Chorgesang ein. Es ist dies: 1. Introitus und Kyrie. 2. Gloria. 3. Graduale (Alleluja, Sequenz Tractus). 4. Credo. 5. Offertorium. 6. Sanctus. 7. Benedictus. 8. Agnus und Communio.**) Die Gebete der Messe, und entsprechend die Gesänge, sind teilweise feststehend (Ordinarium Missae), teilweise wechselnd. Die wechselnden Gesänge, deren Text auf den Tag oder

---

*) Über die Meßliturgie ist begreiflicherweise eine Fülle Literatur. Zur Orientierung am geeignetsten ist: Schott, das Meßbuch der heiligen Kirche mit deutscher Übersetzung. Freiburg, sowie das Caeremoniale Episcoporum. Ferner: Das Graduale Romanum (enthält sämtliche Meßgesänge im gregorianischen Choral) und Hartmann, Repertorium rituum. Paderborn.

**) Vgl. die Texte am Schlusse.

das Fest, welches an diesem Tage gefeiert wird, Bezug hat, sind eingeteilt in *Proprium Missarum de tempore, Proprium Missarum de Sanctis, Commune Sanctorum, Missae votivae, pro aliquibus locis,* und werden oft einfach als *Missae X,* (folgt das erste Wort des betreffenden *Introitus*) bezeichnet. Die Totenmesse wird daher nach dem Anfang des Introitus „Requiem" genannt.

Feststehend sind: 1. Kyrie. 2. Gloria. 3. Credo. 4. Sanctus 5. Benedictus. 6. Agnus; alles übrige ist je nach Zeit und Fest verschieden. Auch entfällt Gloria und Credo an Werktagen häufig.*) Die Aufgabe der Musik ist in der Messe demnach keineswegs so selbständig, wie etwa in der Oper. Ihre Aufgabe ist der Hauptsache nach, die liturgische Situation wiederzuspiegeln und eben die heilige Handlung (Drama) stimmungsvoll zu begleiten. Selbstständig tritt die Musik eigentlich nur im Gloria und Credo auf. Ob dieser Aufgabe erklärt sich die bisweilen eigentümliche Textbehandlung.

Die älteste Form der Messe, die den Text ohne Wiederholung in unbegleiteten Melodien wiedergibt, ist die Messe im gregorianischen Choral. Der Altargesang des Priesters ist immer der gregorianische. Der Gebrauch, die dem Chore

---

*) Ob der großen Schwierigkeit, welche den Nicht-Romanen das Latein bereitet, werden in der Praxis jene wechselnden Stücke, welche mit anderen Teilen zusammenfallen, vielfach weggelassen. Dies gilt insbesondere von Introitus und Communio. Auch von den Stücken, welche zum Graduale bisweilen treten (*Tractus,*

zufallenden sechs Teile, das Ordinarium der Messe, mehrstimmig und einheitlich zu gestalten, reicht nicht über den Ausgang des Mittelalters hinauf. Durch die einheitliche Gestaltung des Ordinariums, worunter man eben die „Messe“ im musikalischen Sinne versteht, war es angebahnt, die einzelnen Teile im Gegensatz zu einander zu stellen, und dadurch, der Handlung entsprechend, auch eine musikalisch-dramatische Gestaltung anzustreben.

Von der gewöhnlichen Messe unterscheidet sich die Totenmesse „Requiem“ dadurch, daß sämtliche Gesänge gleich bleiben. Die Komposition des Requiem umfaßt daher sämtliche der Musik zugewiesene Stücke. Die sonst wechselnden Gesänge werden beim Requiem als stets gleichbleibend gleich mitkomponiert, so daß die Requiem-Messe musikalisch vollkommen einheitlich begleitet wird, was bei der Messe sonst nicht der Fall ist.

Die Reihenfolge der Musikstücke der Messe und die Abweichungen der Totenmesse (Missa pro defunctis) veranschaulicht folgende Tabelle:

Sequenz), wird meist nur eines gesungen. Strenge genommen sollen Stücke, die in einer einheitlichen Komposition fehlen (z. B. *Graduale* und *Tractus* beim Requiem von Mozart) durch Choralgesang ergänzt werden. Über all dies vergl. *Kienle*: „Maß und Milde im kirchenmusikalischen Dingen.“ Freiburg, ein sehr gründliches Werk, das weit mehr enthält als der bescheidene Titel vermuten läßt).

Allgemeines Hochamt.	Totenmesse.
Introitus (wechselnd)	„Requiem“ } zusammen in 1
Kyrie	Kyrie } Stück kompon.
Gloria	(entfällt wegen des freudigen Textes)
Graduale, Tractus, Sequenz (wechselnd)	„Requiem“, „Absolve“ „Dies irae“.
Credo	(entfällt)
Offertorium (wechselnd)	Offertorium „Domine“
Sanctus	Sanctus
Benedictus	Benedictus
Agnus	Agnus } zus. in 1 Satz
Communio (wechselnd)	„Lux aeterna“ } komponiert.

Die wechselnden Stücke der gesungenen Messe (Einlagen) umfassen in der Musik eine umfangreiche selbständige Literatur.

Die stille (gelesene, nicht gesungene) Messe wird häufig vom Gesang in der Landessprache begleitet. Die Musik hängt in diesem Falle nicht unmittelbar mit der Liturgie zusammen, sondern gibt im Texte, wie entsprechend in der Musik, nur allgemein die Stimmung wieder. (Z. B. die „deutschen Messen“ von Michael Haydn und Schubert.)[1]

---

[1] Vgl. Gabler. Bemerkungen zum Gesangbuch Te deum laudamus. Leipzig, 1899. Daselbst die ganze einschlägige Literatur. Der Vollständigkeit halber seien jene Messkompositionen erwähnt, welche für Tage mit besonders eigenartiger Liturgie z. B. Palmsonntag, Gründonnerstag oder Charsamstag bestimmt sind. In diesem Falle ist die Musik wie beim Requiem ganz einheitlich gestaltet.

Es ist einleuchtend, dass die Vertonung eines so umfangreichen und dabei sehr ungleichartigen Textes, wie ihn eben die Messe bietet, einen „ganzen Mann" erfordert. Eine Messe kunstgerecht zu machen, ist ebenso schwierig, wie eine Oper oder Symphonie.

Die musikalische Behandlung des feststehenden Textes hat im Laufe der Zeit mannigfache Änderungen erfahren und diese Wandlungen sind kunstgeschichtlich sehr lehrreich, ebenso wie auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Wandlungen der Darstellungstypen. Die Methode der Ikonographie lässt sich in diesem Falle direkt auf musikgeschichtlichem Gebiet anwenden, insbesonders da, wo eine fortlaufende Kunsttradition bestand, wie eben im südlichen (katholischen) Deutschland, dessen politischer und geistiger Mittelpunkt Wien war. Es ist daher wohl begründet, daß von hier aus die Darstellung des Nachfolgenden einsetzt.

Geschichtliche Übersicht.

Die Geschichte der heiligen, wie der weltlichen Musik nach der Gegenreformation ist mit dem Aufblühen der Instrumentalmusik, beziehungweise der von Instrumenten begleiteten Vokalmusik eng verknüpft.*) Der eigentliche Zweck der Instrumente in der Kirche, die Orgel inbegriffen, mußte vom Anfang an sein, den Gesang zu unterstützen. Mit der Vervollkommnung der Technik beginnen die Instrumente selbständiger hervorzutreten und den Gesang auch zu beleben. Es gibt zahlreiche kirchliche Erlässe, welche sich gegen Missbräuche richten, wie solche wohlbemerkt ganz besonders auch mit der Orgel geschahen.**) Aber bereits im 17. Jahrhundert gab

---

*) Vgl. auch die sehr verdienstvolle, wenn auch etwas weit ausgreifende Arbeit von Otto *Schmid*: Musik als Weltanschauung in „Musikalische Studien", 9. Auch Nagel & Zeidler: Österr. Literaturgeschichte Bd. 3.

**) Die Vorschriften über die Zeit und Weise des Orgelspiels sind im Caeremoniale Episc. I, 28 enthalten. An den Sonntagen des Advent und den Fastensonntagen, mit Ausnahme des 3. im Advent und des 4. in den Fasten ist das Orgelspiel bei der Messe nicht erlaubt. Alle diese Dinge sind in der Praxis stark modifiziert. Das absolute Schweigen der Orgel ist auf die letzten drei Charwochentage beschränkt.

es Kirchenwerke, welche an Reichtum der Instrumentation unseren modernen Messen keineswegs nachstehen, sie sogar übertreffen z. B. die für die Einweihung des Domes zu Salzburg komponierte Messe von Orazio Benevoli 1628*) mit 53 Stimmen. Ohne reiche Instrumentalmusik kann man sich schließlich trotz aller Kämpfe auch heute nicht ein größeres katholisches Kirchenfest denken und der vielerläuterte Kirchenmusikerlaß Pius X., als dessen eigentlicher Verfasser der Jesuit Angelo de Santis genannt wird, spricht sich ebenfalls keineswegs gegen die Instrumentalmusik als solche aus. Gleichwohl entstanden neben den kirchlichen Werken mit Instrumentalbegleitung auch rein vokale, darunter die kunstvolle Missa canonica von J. J. Fux, gewidmet Kaiser Karl VI.**). Diese Werke sind, mit einigen Ausnahmen, vom Schauplatz längst verschwunden und gelangen nur höchst selten zur Aufführung. Mehr aber als diese dem Publikum nicht mehr geläufigen Kunstwerke geben die ebenso herrlichen, als zweckmäßigen Musikchöre in den katholischen Kirchen aus der Barockzeit Zeugnis von der hohen Entfaltung und Wertschätzung der Tonkunst, und zwar bereits zu einer Zeit, da die Musik noch keineswegs den höchsten Glanz entfalten

---

*) Herausgegeben im 10. Bd. der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich."

**) Vgl. Köchel. Joh. Jos. Fux, Wien 1872, Stollbrock. Georg Reutter. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. Bd. 8, S. 161 f. Auch Gabler: Die Tonkunst in der Kirche. Linz 1883. S. 200 f.

sollte. Die Gründe, weshalb sich gerade seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland, vor allem in Wien, die Musik so herrlich entwickelt hat, sind mannigfacher Art. Die Hauptbedingungen lagen darin, daß sich das Land einerseits nach Durchführung der Gegenreformation (um 1620), andererseits nach endgültiger Zurückdrängung der Türken 1683 des Friedens und daher auch des Ansehens und Wohlstandes erfreute. Die Gegensätze zwischen den einzelnen Nationen kamen erst viel später zur Geltung. Unter den letzten Habsburgern, bis 1740, blühten vor allem die bildenden Künste mächtig empor; die Musik wurde aber gleichfalls eifrig gepflegt. Als mit dem Regierungsantritte der großen Kaiserin Maria Theresia ob der ernsten Zeiten ein merklicher Rückschlag gegenüber der Pflege der bildenden Künste auftrat, wandte man sich der Musik um so eifriger zu. An den geistlichen wie weltlichen Höfen und Adelssitzen, insbesondere in den auch heute noch in Österreich erhaltenen geistlichen Stiftern und Klöstern fand die Musik eifrige Pflege. Vor allem bot der kaiserliche Hof zu Wien den Künstlern reichlich Gelegenheit, sich auf allen Gebieten zu betätigen.*)

Die Italiener, welche in der vorhergehenden Periode

---

*) Vgl. Köchel: Die kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien. Wien 1869. S. 136 f. Ders.: Die Pflege der Musik am österr. Hofe. Blätter für Landeskunde. Jg. 2, Nr. 1, Wien 1866. Ders.: Joh. Jos. Fux ebda. 1872. Pohl. Josef Haydn. Bd. 1, Abt. 1. Huemer. Die Pflege der Musik im Stifte Kremsmünster. Wels 1877. Seb. Brunners Benediktiner-, Cistercienser- und Chorherrenbuch usw.

die führende Rolle hatten, werden allmählich von den Deutschen abgelöst. Es bildete sich eine bodenständige Kunst, die bald die Welt erobern sollte.

Die vielseitige Tätigkeit: Kirche, Theater, Konzert bewirkte die nicht mehr erreichte Vielseitigkeit der „Wiener Schule“: die Werke verleugnen keineswegs ihre Familienähnlichkeit untereinander, richten sich aber genau nach dem Zweck, für den sie bestimmt sind: das Streichquartett ist keine Symphonie, die Messe keine Oper und umgekehrt. Sie haben eine Eigenschaft, die man bekanntlich *Stil* nennt. Der oft vorgebrachte Vorwurf, daß sich die kirchlichen und weltlichen Werke der Meister ähnlich sehen, wird am besten durch R. v. Kralik's Ausspruch entkräftet: „Es ist ein musikgeschichtlicher Irrtum, daß es einen vom weltlichen Stil ganz verschiedenen Kirchenstil gibt.“ Ob wir nun in der Kirche oder zu Hause beten, wir werden doch schließlich überall dasselbe Gesicht machen, und wenn ein Prediger eine profane Ansprache hält, wird er dabei ganz gewiß seine Eigenart auch nicht verleugnen können.

Josef Haydn

ist der Name, der die Reihe der glänzenden Musikgestirne eröffnet, die im 18. Jahrhundert auf katholischem Boden zur Entwicklung und zum Gedeihen gekommen sind. Diesem Genius war es, dank der glücklichen Verhältnisse und insbesondere, dank eines geradezu kongenialen Gönners, des Fürsten Nikolaus Esterházy, beschieden, das Überkommene fest zu organisieren und nach dem Fortschritte der Technik neu zu gestalten. Auch in der Kirchenmusik traf er bereits eine ausgebildete Kunstrichtung an, die er sich als Sängerknabe des Wiener Sankt Stephansdomes früh aneignete. Haydn baute auf dem von Johann Josef Fux, Reutter sen. und jun.*) etc. gelegten Grund weiter. Obschon in weltlicher Anstellung hat er bei seiner eigenen Frömmigkeit, wie bei der des fürstlich Esterházy'schen Hofes, an dem er wirkte, oft der Kirche seine Kunst gewidmet und in ihr seine tiefsten Gedanken zum Ausdruck gebracht.**) Haydns

*) Georg Reutter sen. geb. 1656 † 1738. jun. geb. 1707 † 1782.

**) Über Haydns eigenes Urteil vgl. Dies: Biographische Nachrichten über J. Haydn. Wien. 1810. S. 106. Der tadelnde Hinweis von Stollbrock a. 8 S. 199 auf Mozart und Haydn ist nichts weniger als zutreffend und gereicht der sonst so schönen Quellenarbeit nicht zur Zierde.

Vorgänger in Eisenstadt war Georg Josef Werner, der bis zu seinem Tode 1766 die Kirchenmusik in der Eisenstädter Bergkirche leitete. Erst nach dieser Zeit wurde Haydn auch die Kirchenmusik übertragen*).

Haydns Messen sind, soweit erhalten, mit Orchesterbegleitung. Von den verloren gegangenen zweien aber war die Nr. 2 des Verzeichnisses, eine Adventmesse, entweder vokal oder nur mit Orgelbegleitung. Haydn hat sein ganzes Leben hindurch Messen komponiert, also innerhalb eines Zeitraumes von fast sechzig Jahren. Es sind im Ganzen 12 echte Messen erhalten. Ob des Umstandes, daß Haydn als Pfadfinder und Bahnbrecher seinesgleichen nicht hat, ist es begreiflich, daß sich an dessen Messen seine künstlerische Entwicklung im allgemeinen wie im einzelnen sehr anschaulich verfolgen läßt. Seine erste im Knabenalter geschriebene Messe zeigt noch kaum dessen Eigenart, die jedoch in den beiden folgenden (Verz. Nr. 4 und 5) schon mit voller Deutlichkeit zu erkennen ist. In der Ausführung teilen sich Haydns Messen deutlich in zwei Perioden, die vor- und nach-Josephinische. Die Messen der früheren Zeit bis 1782 zeigen oft bei größter Erhabenheit zwei noch nicht ganz ausgeglichene Stilarten. Chor und Orchester erglänzen zu Anfang und am Ende bisweilen rauschend, während die Soli fast nur in lang ausgeführten Arien und Duetten tätig sind.

---

*) Vgl. Pohl I S. 365. f. Über Mißstände zu jener Zeit vgl. das bestverdiente, leider wenig bekannte Buch: Gabler a. o. O. S. 168.

Da kam durch Kaiser Josef II. im Jahre 1784 die Einschränkung des Gottesdienstes und die Aufhebung der Bruderschaften, darunter auch die der 1725 gegründeten, der Musiker, „Cäcilien-Kongregation“. Nur knapp entging die k. k. Hofkapelle, welche übrigens seit dem Tode Karl VI. stark zurückgegangen war, der Aufhebung.*)

Mit dem Regierungsantritt Kaiser Leopold II. und namentlich Franz II. gelangte der feierliche Gottesdienst wieder zu erneutem Glanze, der auch heute noch den Wiener Gottesdienst auszeichnet.**) Die Krisis war dauernd vorüber. Zwar haben die Monumente vielfach den größten Schaden erlitten, die Kirchenmusik aber erholte sich rasch. Der Gottesdienst wurde, wenn auch nicht mehr so prunkend, dafür desto innerlicher gefeiert. Haydn war mittlerweile ein bejahrter Mann geworden und auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens ange-

*) Pohl, I. S. 54, I, 2. S. 133. Derselbe, Denkschrift aus Anlaß des 100jährigen Bestehens der Tonkünstler-Societät. Wien 1871. S. 24 v. Köchel: „Die Wiener Hofkapelle“, auch Mantuani in dem Prachtwerke „An Siegen und an Ehren reich“, S. 371. Die Einziehung der für den Gottesdienst bestimmten Musikfonds blieb dem 20. Jahrhunderts vorbehalten, nachdem die cäcilianische Presse unablässig über dieses Institut losgefahren war, wovon unten näheres. Die Intention der erlauchten Stifter wurde durch diese Maßregel hinfällig gemacht, und die Musikpflege erlitt einen unabsehbar schweren Schlag. Dies wohl auch der Grund, weshalb Wolfsgruber in seiner „Geschichte der Wiener Hofkapelle“ die Musik ganz ausgeschaltet hat.

**) Die Wiener Frohnleichnams-Prozession ist weltberühmt.

langt. Seine Messen zeigen nunmehr einen ungeheuren Fortschritt, der eben als Haydns ureigenste künstlerische Tat anzusehen ist. Der Text ist musikalisch höchst sorgfältig und durchsichtig behandelt. Die Äußerlichkeiten fallen weg, die Soli werden kürzer und an Stelle der Arie tritt wie ein zweiter luftiger Chor, das Soloquartett, Haydns eigenste Erfindung. Jede Messe bedeutet gegenüber der früheren stets eine Vervollkommnung. Dies ergibt sich besonders anschaulich, wenn man ähnlich behandelte Stücke vergleicht z. B. das *Gratias* der großen Orgel- und Harmoniemesse (1766 und 1801) oder das *Kyrie* der Maria Zeller- und Heiligmesse. (1782 und 1792.) Entsprechend ist die Vervollkommnung der Deklamation, man vergleiche beispielsweise die Stelle *pater omnipotens* in den beiden zuletzt genannten Messen.

Besonders beachtenswert in dieser Hinsicht ist auch die Behandlung des liturgischen Textes. In zwei früheren Messen (G- und Cäcilia) finden sich kleine, wenn auch sehr geistvolle Freiheiten. In ersterer läßt Haydn während des *Crucifixus* noch einigemale *et homo* singen, in letzterer wiederholt er während des ganzen Stückes mehrfach das Wort „*credo*". In späteren Messen kommen solche Freiheiten nicht mehr vor. Der Meister behandelt den liturgischen Text nach bestem Wissen und Gewissen, wenn ihm auch im Credo ein paarmal kleine Gedächtnisfehler unterlaufen sind.*)

*) Bisweilen fehlen einige Worte. So hat Haydn im Autograph der Nelsonmesse (Cod. 16478 der k. k. Hofbibliothek in

In den kleinen Messen besteht die Instrumentalbegleitung nur aus Streichern und Orgel, in der F-Messe sogar nur aus zwei Violinen und Orgel-Baß.*) In den großen Messen kommen Trompeten und Pauken, einige Holz-Bläser und Hörner dazu. In der großen Orgelmesse ist die Orgel während der ganzen Komposition (mit Ausnahme des kurzen Sanctus) selbständig behandelt, während sie in der kleinen B-Messe nur in Benedictus „konzertant" hervortritt. Reiche Instrumentation (aber ohne Posaunen) haben nur die beiden letzten Messen Haydns (Harmonie- und Schöpfungsmesse). In der Paukenmesse findet sich im Mittelsatz des Gloria ein durchgehendes Instrumental-(Cello-)Solo, was bei Haydn sonst nicht, desto häufiger jedoch in der nachklassischen Zeit vorkommt. Immer staunt man aber, welch herrliches Kolorit selbst in den auf das bescheidenste instrumentierten

---

Wien) selbst mit Rötel angemerkt „qui ex patre filioque procedit geht ab". Die neue Gesamtausgabe der Werke Haydns wird unter den originalen Texten auch den liturgisch richtiggestellten bringen. (vergl. hierüber auch meinen Aufsatz in der allgem. Musikzeitung v. Lessmann, Jg. 33 [1906]. S. 118 und 143. Kienles Bemerkungen über die Kirchenwerke von Haydn und Mozart a o. O. S. 205 entsprechen nicht der Tatsache. Man sieht wie tief eingewurzelt solche auch absolut unrichtige Dinge sind.

*) Als Orgelstimme fungiert bei Haydn und Mozart (teilweise auch bei Beethoven und Schubert) die sogenannte Generalbaßstimme mit über den Fundamentalbaß gesetzten Signaturen (Bezifferung) nach welchen der Organist die Akkorde auszufüllen hat. Daß diese harmonische Begleitung von der Orgel gespielt werde, ist ebenso wichtig wie die Begleitung des Cembalo bei Bach. Über den Rückgang dieser Behandlung s. u. (D.)

Messen (z. B. Theresia) herrscht. Der große Organisator gibt sich vollends darin kund, daß alles den Sängern wie Instrumentalisten wunderbar „liegt“. Und wenn auch der Kunstwert der einzelnen Messen verschieden ist, kann man doch füglich von keiner einzigen sagen, daß sie veraltet wäre und eine Aufführung derselben sich nicht lohnen würde. Über die Veranlassungen, unter denen die früheren Messen (bis 1782) entstanden, sind wir größtenteils auf Vermutungen angewiesen. Hievon an der betreffenden Stelle.

Die äußere Veranlassung für die Kompositionen seiner letzten gewaltigen Hochämter (von 1792 an) gab das Namensfest der kunstsinnigen Fürstin Marie Esterházy geb. Prinzessin Liechtenstein.*)

*) Vgl. Pohl. „Zur C-Dur-Messe von Beethoven.“ Grenzboten 27 (1868) Sem 2, Bd. 2, S. 246. Von dem was Ant. Seydler über die Entstehungsgeschichte der Messen Haydns erzählt (Musikbuch aus Österreich, 1904) — er spricht u. a. von „Bedientenkunst“ — ist kein Wort wahr. Und wenn auch Seydlers Angaben über die — unwürdigen Umstände, unter denen Haydn die Messen (nur die Messen??) geschrieben hätte, auch nur irgendwie der Tatsache entsprächen, könnten sie für deren Wertschätzung doch nichts besagen. Schubert hat manches seiner schönsten Werke an anscheinend ganz „ungeeigneten“ Orten geschrieben: „non olet“. Den Ausspruch von Haydns „Bedientenkunst“ hat bekanntlich Rich. Wagner getan. Die Kunst Raffaels müßte es doch noch viel mehr sein. Er malte doch zum größten Teile nach vorgeschriebenen Weisungen! In dasselbe Gebiet gehört auch die wieder in Kretzschmars „Führer durch den Konzertsaal“ aufgetischte Fabel, Erzbischof Graf Hohenwart von Wien habe die Messen Haydns verboten.

Haydn hatte damals bereits seine erste englische Reise hinter sich und die Welt erobert. Die Aufführungen geschahen in der Propstei-(Berg-)Kirche zu Eisenstadt, unter deren Musikchore Haydns Gebeine heute ruhen. In der Ausgestaltung wie Wahl der Mittel hatte er, wie die Werke selbst erweisen, vollkommene Freiheit.

Die Einzelbeurteilung der Messe überhaupt hat für den minder Vertrauten die Schwierigkeit, daß eben alle den gleichen Text behandeln, dazu noch, daß viele aus derselben Tonart gehen. (Josef Haydn B, Mozart, Michael Haydn C, u. s. w.) Schon früh kam daher der Gebrauch auf, die Messen nach Heiligen oder auch hohen Personen zu benennen. Es ist charakteristisch, daß die Verurteiler fast nie ein einzelnes Werk nennen.*)

Immerhin dringen diese Bezeichnungen allmählich durch, so in Eitners Quellenlexikon, auch in der neuesten Auflage von Kretzschmars „Führer durch den Konzertsal".**)

---

*) Es ist zu bedauern, daß die Ausgaben bisher nur selten diese landläufigen Bezeichnungen (wenigstens in einer Anmerkung) aufgenommen haben. Woran soll man z. B. erkennen, daß die bei Peters erschienene „B-Dur"-Messe gerade die Heiligmesse ist?!

**) Über die Qualität dieser letzteren Leistung vgl. übrigens meine „Abwehr" im Kirchenchor. 1905, S. 86. Die von Kretzschmar vorgebrachten ganz ungeheuerlichen Dinge erklären sich nur daraus, daß Kretzschmar diese Kapitel von jemandem anderen bearbeiten ließ ohne nachzuprüfen. In dieselbe Kategorie gehören auch die total verfehlten Einleitungen zu den Requien von Mozart und Berlioz (Einzelausgabe aus dem „Führer durch den Konzertsaal". Breitkopf & Härtels Musikbücher Nr. 512 u. 515). (D.) Das von Mantuani ge-

Hier mag die Bemerkung Platz finden, daß in der Beurteilung der katholischen Kirchenmusik des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts C. F. Pohl obenan steht. Obschon Protestant, hat er sich fleißig um den katholischen Gottesdienst umgesehen. Daß er in Wien gelebt und die Sitten des Volkes genau kannte, hat für die Trefflichkeit seines Urteils wesentlich beigetragen. Eine sehr verdienstvolle Schrift ist auch Lorenz, die Haydn-Mozart-Beethovensche Kirchenmusik, Breslau. 1865*).

Haydns Messen wird es meistens vorgeworfen, daß die Musik den Worten nicht entspricht, oder deutlicher: daß der Komponist den Text einfach nicht verstanden habe. Dafür wird namentlich gleich der Anfang der Messe,

---

arbeitete Verzeichnis der Handschriften der k. k. Hofbibliothek in Wien „Tabulae codicum" Bd. 9, 10 ist ob des Umstandes, daß bei den Messen Haydns jede nähere Bezeichnung fehlt, leider fast unbrauchbar. Einen sehr erfreulichen Fortschritt in jeder Hinsicht bildet: Rouland: Katalog der Musikalien des Kirchenchores St. Peter in Wien. Mein seinerzeitiger Antrag, in der Gesamtausgabe der Werke Haydns auch die nichtoriginalen Bezeichnungen z. B.: „Symphonie mit dem Paukenschlag" oder „Theresienmesse" (mit entsprechender Kennzeichnung) beizusetzen, wurde abgelehnt.

*) Über die gegen die Klassiker gerichtete Literatur, die fast durchwegs auf das bekannte Buch Thibaut: „Über die Reinheit der Tonkunst", (1825) zurückgeht, orientiert man sich in: Krutschek: „Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche." Regensburg. 1889. Das Buch ist im übrigen von A. Kienles ausgezeichneter Schrift: „Maß und Milde in kirchenmusikalischen Dingen." Freiburg. 1901 überholt.

nach dem ersten Worte des Textes „Kyrie“ genannt, angeführt.

Wie in den Messen überhaupt, sind hier zwei Arten zu unterscheiden: das gewöhnliche Sonntags-Amt und die Missa solemnis für mehr oder weniger hohe Festtage. Das Kyrie der Messen erstgenannter Art bietet wohl keineswegs Anlaß zu obiger Behauptung. Die Deklamation ist durchwegs ruhig und flehend; daß ein feierlicher Zug durch das ganze weht, ist ganz berechtigt, es ist ja die Einleitung zu einer Festfeier. So hat „*Kyrie eleison*“ früh schon einen milderen Ausdruck erhalten als „*miserere nobis*“, welches letzteres Romanen wie Germanen sprachlich näher steht.

So sagt auch P. Ambros Kienle über das chorale *Kyrie*: Die Melodie ist meist ernst, freudig, an Festtagen jubelvoll und auch an Noten reich wie eine Jubilation.*)

Das Kyrie Haydns hat in der Regel die Sonatenform ohne Wiederholung des ersten Teils. Die kleineren Messen haben im Kyrie durchwegs einheitliches Tempo, die F-**), kleine B-(Orgelsolo) G-($^6/_4$)-Messe***) sämtliche aus Haydns früherer Periode. Entsprechend ist die Instrumentation einfach: Nur Streichinstrumente und

---

*) Choralschule 3. Aufl. S. 109.

**) Hier mag ein für allemal auf das dem Schlusse beigegebene Verzeichnis, wie auch auf die Texte hingewiesen sein.

***) Missa Scti Nicolai. Vgl. Pohl, I, 2 Seite 329, viele Abschriften haben an das Kyrie eine Fuge angehängt, die nach Novello von *Jomelli* ist. Die Wiederholung des Kyrie am Schlusse der Messe ist daher ganz genau, was Pohl entgangen ist.

Orgel.*) Die F-Messe, Haydns erste Messe aus seiner Jünglingszeit, fällt einigermaßen aus den übrigen heraus. Sie hat, wie bemerkt, noch kaum die in den folgenden Messen leicht erkennbare Eigenart Haydns, der sie aber in seinen späteren Jahren ausdrücklich als sein Werk anerkannte. Neben dem Tutti gehen konsequent zwei konzertierende Sopran-Soli, bereits wie eine Prophezeiung an die in der höchsten Blütezeit angewendeten Wechsel zwischen Chor und Soloquartett.

Anders die Missa solemnis. Man vergegenwärtige sich eine katholische Kirche an Festtagen. Die Wände mit Teppichen behängt, glänzende Beleuchtung, die Priesterschaft, an der Spitze ein Prälat in prächtigen Gewändern u. s. w. Der Andächtige kommt schon ob des hohen Festtages in freudiger Stimmung in das Gotteshaus. Die Musik Haydns entspricht diesen Voraussetzungen. Die Instrumentation ist reicher; zu Streichorchester und Orgel treten Bläser und Pauken, die Ausführung ist bei gleicher Disposition dem Kult entsprechend breiter. Das Kyrie ist in diesem Falle entweder einheitlich komponiert, dann ernster gehalten, so die große Orgel-, Nelson- und Harmonie-Messe, oder es folgt einer langsamen Einleitung ein lebhafter Satz (Allegro moderato), wie in der Maria-Zeller, Heilig-, Pauken- und Schöpfungs-Messe. Das Detail ist je nach der Zeit sehr verschieden. Am lehrreichsten ist hiefür der Vergleich zwischen Maria-Zeller- und

*) Bläser und Pauken mehrfach von Haydn selbst später nachgetragen.

Heilig-Messe. In ersterer, welche den Abschluss der vorjosephinischen Periode bildet, ist die Einleitung ruhig, der schnelle Satz um so lebhafter*). In der Heilig-Messe ist die Einleitung weit feierlicher und prägnanter, im Allegro herrscht dagegen bei aller Festlichkeit ein tiefernster Ton; hiefür sind namentlich die vielen Wendungen nach Moll bestimmend.**) Ernster noch ist das Kyrie der bereits erwähnten Nelson-Messe (D-Moll). Es wäre fast düster, wenn nicht reicher Schmuck die ernsten Töne milderte. Haydn hat die Ornamentik nicht allein den Instrumenten, sondern auch dem Sopran übertragen. Trotz aller Schwierigkeit ist diese Partie doch vollkommen gesanglich stilistisch und gewiß nicht brillant-opernhaft! Wie ein Kranz winden sich diese Verzierungen um die ernsten Formen, so namentlich bei der Wiederkehr des Hauptthemas, sind aber doch dem Ganzen untergeordnet***)

---

*) Vgl. die sehr interessante Anzeige in der (Leipziger) Allgemeinen Musikzeitung. Jg. 26, S. 3. Die Messe ward für Anton Liebe Edlen von Kreutzner 1782 geschrieben. Vgl. Pohl. Jos. Haydn I/2 S. 196.

**) Der Name „Heilig-Messe" rührt davon her, weil H. das Segenlied „Heilig . . . ist . . . Christus" im Sanctus (in der Altstimme) kontrapunktisch verwendete. Mündl. Mitteilung des † Chordirektors Kristinus an D.

***) Die Bezeichnung „Nelson-Messe" ist eine spätere. Das Original Cod. 16478 der k. k. Hofbibliothek in Wien hat auf dem Titel: Missa; innen: In nomine domini — die M. Giuseppe Haydn 1798, 10. July, Eisenstadt. Am Schlusse: Laus deo 31. August. Der prächtige Einband hat dagegen bereits die heute allgemein übliche Bezeichnung. Die englische Ausgabe nennt sie: „the imperial".

Noch höheren Schwung nimmt das Kyrie der Theresien-Messe aus Haydns höchster Blütezeit (1799). Dem einleitenden Adagio von tiefem Ernst folgt ein festlich fugierter Satz (Allegro), in der Mitte von einem hoffnungsfreudigen *Christe*, welches dem Soloquartett anvertraut ist, unterbrochen. Der Schluß bringt die verkürzte Fassung der Einleitung wieder, und beendet den Satz ganz ruhig, wie er begonnen. Es ist kaum zweifelhaft, daß für die Gestaltung dieses Kyrie, welches von den anderen Haydns ganz verschieden ist, die Kyrie-Fuge des Mozart'schen Requiems (1791) anregend war, wenn auch Haydn die Anregung ganz selbständig verwertet hat. Jedenfalls ist dieses Kyrie eines der herrlichsten, welches je komponiert wurde, und reiht sich würdig an das der Missa solemnis von Beethoven, hat die bescheidenen Mittel sogar noch als Vorzug.*)

Der geschichtliche Kommentar der Quartausgabe von Novello ist bei der neueren bei weitem vollkommeneren Oktavausgabe mit Recht weggelassen, denn das darin erzählte ist so ziemlich vollständig aus der Luft gegriffen, allerdings ohne jedwede Tendenz. Vgl. meinen Aufsatz im Kirchenchor 1898 Nr. 11. Witt (vgl. u.) wünscht zum Kyrie der Nelson-Messe Säbelgerassel und Sporengeklirr. Anzukreiden ist auch, was Mantuani in der „Gregorian. Rundschau" Jg. 7, S. 38 unter anderm gleichwertigen schreibt: „Das Kyrie (bei Haydn, Mozart, Beethoven) beginnt mit einem langsamen Satze, dem ein Allegro, vielfach *con fuoco (!)* folgt", weiter: die einzelnen Teile der Messtexte sind *schematisch aufgeteilt*, namentlich bei größer angelegten Messen. Von dem, was diese Werke über alles andere erhebt, ist weder hier noch in der übrigen Literatur dieser Gattung etwas zu lesen.

*) Charakteristisch ist es, daß dieses herrliche Werk trotz

Um die Palme mit diesem Wunderwerk ringt das Kyrie der Harmoniemesse, welches wie bemerkt ein einheitlicher langsamer Satz ist und in seiner Gedankentiefe und Farbenpracht ebenso unerreicht dasteht.

Aus dem Typus der eben beschriebenen Messen fällt die Cäcilien-Messe aus der früheren Periode Haydns, wo jeder der drei ersten liturgisch zusammengehörigen Sätze in einzelne, thematisch selbständig behandelte Stücke zerteilt ist, eine Anlage, welche in umfangreichstem Maße Bachs H-Moll-Messe aufweist, also sich der Kantate nähert. Man wird derartige Meßkompositionen daher nicht unpassend „Kantatenmessen" nennen.

Das *Kyrie* von Haydns Cäcilienmesse besteht aus Einleitung, Allegro, (*Kyrie*); Allegretto, Tenor und Chor, (*Christe*); zuletzt einer Fuge (*Kyrie*). Die Messe war, wie Pohl*) mit einiger Wahrscheinlichkeit annimmt,

---

seiner Beliebtheit, bis auf den bei uns seltenen, übrigens guten und wohlfeilen Klavierauszug von Novello in London (Nr. 16 „the sixteenth mass) bis heute Manuskript geblieben ist. Es erinnert an die bescheiden in den Kodices verborgenen mittelalterlichen Miniaturen! Die neue Ausgabe von Breitkopf wird das Versäumte nachholen. Das Original (Cod. 16479) der Hofbibliothek ist im Gegensatz zu dem der Nelsonmesse höchst sauber geschrieben. Pohls Annahme, dasselbe sei für die Kaiserin Maria Theresia, zweite Gemahlin Franz II. (I) bestimmt gewesen, ist übrigens nicht haltbar.

*) a. o. O. I/2, S. 191. Die alte Ausgabe von Breitkopf Nr. 5 und darnach auch die von Novello ist im Kyrie und Gloria sehr gekürzt und daher für die Beurteilung unbrauchbar. Ich benützte die vollständige Abschrift der Hofbibliothek, Cod. 15810, die ich mir kopieren ließ. Diese Messe gefällt Kretzschmar (Führer durch den Konzertsaal) am besten, was selbstverständlich Geschmacks-

für die Cäcilienkongregation, aber jedenfalls für eine außergewöhnliche Veranlassung bestimmt, daher erklärt sich die außerordentliche Länge. Von der Detailausgestaltung sei erwähnt, daß die Arien noch reich mit Koloraturen verbrämt sind, während die Soli der Maria Zeller-Messe die Konventionalismen bereits ganz abgestreift haben. Und wie erst recht ganz anders ist der Koloraturpart in der Nelson-Messe behandelt! Die übrigen großen Messen Haydns erreichen im Kultus mit den Einlagen selten $^{5}/_{4}$ Stunden, sind also nicht länger als die großen Messen Palestrinas.

Eine Anlage, wie sie die Cäcilienmesse aufweist, hat sich niemals als zweckmäßig bewährt. Die bekanntesten und zugleich umfangreichsten derartigen Messen oder besser gesagt Vertonungen des Meßtextes sind die H-Moll-Messe von Bach, sowie die D-Moll-Messe von Cherubini. Von der letzteren, wie den beiden ähnlich angelegten aber beiweitem kürzeren Messen von Mozart in C-Moll wird unten die Rede sein.

Unmittelbar an das Kyrie schließt sich der Lobgesang des Gloria, welchen die Intonation des Priesters auslöst.

Der Komponist mußte bedacht sein, hier einen

---

sache bleiben muß. Nach einer Notiz in den 1806, also noch zu Haydns Lebzeiten, geschriebenen Stimmen der Wiener Piaristenkirche wäre die Messe nach den „sieben Worten“, (1785) für Cadix komponiert, was an sich keineswegs unwahrscheinlich ist. Die Zusätze derselben Quelle, Erzbischof Colloredo von Salzburg hätte sich um das Werk besonders bemüht usw. erscheinen wohl legendärisch.

möglichst sinnfälligen Gegensatz zu bieten, was durch die Dynamik und mehr noch durch den Wechsel des Rhythmus bewirkt wird.

Die Scheidung zwischen mittlerer und feierlicher Messe ist im Gloria und Credo am auffälligsten. In der kleinen Messe zelebriert meist nur ein Priester, welcher am Altare stehen bleibt. Um demselben das Warten zu ersparen, muß sich der Komponist möglichst kurz fassen. Haydn behandelt in diesem Falle das Gloria, welches mit alleiniger Ausnahme der F-Messe eine vom Kyrie verschiedene Taktart aufweist, als einheitlichen Satz und verteilt die einzelnen Sätze des Textes unter die Stimmen zum gleichzeitigen Absingen; etwas ausführlicher ist nur der Schluß *amen;* so die F- und kleine B-Messe; breiter, nur an wenigen Stellen im Credo, die Worte übereinander, die G-Messe, in welcher das *qui tollis* den Mittelsatz bildet, und bei *quoniam* das Hauptthema wieder eintritt. Um dem Satz mehr Nachdruck zu verleihen, wie überhaupt, um den herrlichen *Hymnus angelicus* nicht in zwei Stücke zu zerreißen, werden insbesondere in den feierlichen Messen hier (wie im Credo) die Anfangsworte, welche der Priester singt, vom Chore meistens wiederholt.*) Nur in zwei Messen Haydns beginnt das Gloria mit *et in terra pax.*

---

*) Die Wiederholung der Intonationsworte durch den Chor kommt bereits in früheren Werken vor, z. B. im Credo der missa dolorosa von Caldara (Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. 13), übrigens auch in Bachs Messen, die nun allerdings keine liturgisch gedachten Kompositionen sind. Über die Zulässigkeit

In der hohen Messe begeben sich die Priester während des Gloria und Credo vom Altare auf ihre Sitze und nehmen bei einzelnen Teilen der Musik die Barets ab. Hier hat also die Musik selbständig zu wirken, und schon Palestrina hat hievon umfangreichen Gebrauch gemacht. Bei Haydn gibt schon die G-Messe den Übergang zum feierlichen Amt an. Die eigentliche Form des feierlichen Gloria ist bei Haydn dreiteilig. Die äußeren Sätze lebhaft, in der Mitte langsam. Der Mittelsatz beginnt entweder bei *Qui tollis* oder bei *Gratias.* Zu den ersteren gehört die Pauken-, Nelson- und Schöpfungs-Messe*), zu den letzteren die große Orgel-, Maria-Zeller-,

---

dieser Wiederholung sind die Liturgiker keineswegs ganz einig. (Vgl. hierüber meine Schrift „Die Frage der Reform" S. 57 und Dr. Widmann „Kirchenchor" 1906.) Gewiß aber ist, daß diese Wiederholung keinerlei Gefahr für die Würde des Gottesdienstes noch für die liturgische Korrektheit bedeutet.

*) In der Schöpfungsmesse (1801) beginnt der Mittelsatz beim ersten *Miserere.* Bekanntlich hat das erste und zwar nur das erste *Qui tollis*, welches den Schluß des Allegro bildet, das Thema aus der „Schöpfung" „Der tauende Morgen". (Baß-Solo.) Die Entstehung des Werkes läßt sich leicht denken. Man wünschte etwas aus der so rasch populär gewordenen Schöpfung auch in der Kirche zu hören und Haydn kam diesem Wunsche, allerdings in recht überraschender Weise, nach. Und doch wie großartig ist gerade dieser Satz! Wie geradezu erschütternd wirkt das vom ganzen Chor gebrachte *Miserere* schon einmal durch den Kontrast! Nach dem Bericht Griesinger's in der Allgemeinen Musikzeitung Jg. 11, S. 743 wurde diese Stelle auf Wunsch der Kaiserin, in dem für dieselbe bestimmten Exemplare geändert (?) vgl. auch Griesingers Haydn-Biographie S. 118 und Dies S. 106, der übrigens einige

Heilig-, Theresien- und Harmoniemesse. Die letztere Form, welche Haydn am häufigsten angewendet hat, kann als die klassische Form des Gloria erklärt werden, schon einmal da die Zweiteilung *Gratias* — *Qui tollis* zu *Et incarnatus* — *Crucifixus* im Credo im schönsten musikalisch-architektonischen Ebenmaße steht.

Die Vertonung der Einzelheiten ist schon durch den Text gegeben. Dem lebhaften Jubel des *Gloria*, der im *Glorificamus* seinen Höhepunkt erreicht, steht *et in terra pax* und *adoramus* gegenüber. Beginnt der Mittelsatz bei *Gratias*, treten hier die Soli in ruhig-andächtige Stimmung ein, die bei *qui tollis*, wo wieder der Chor zum Wort kommt, einen bewegteren Charakter annimmt. Beginnt der Mittelsatz bei *qui tollis*, ist regelmäßig eine oder auch mehrere Solostimmen führend, der Chor nachbetend. Die Ausgestaltung des Mittelsatzes weist natürlich alle denkbaren Kunstformen auf. Die Fortschritte in der Darstellungskunst des großen Meisters sind hier ganz besonders deutlich ersichtlich. In früheren Messen finden wir noch lang ausgeführte Solosätze (z. B. Große Orgel- und Cäcilienmesse) insbesondere auch die Arie (das wundervolle *Gratias* der Maria-Zeller-Messe). Von der

---

Worte Haydns, offenbar mißverstanden, wiedergibt, da dieselben sich mit der Komposition nicht ganz decken, ebenso in dem Aufsatze „Wiener und Haydn" Allgemeine Wiener Musikzeitung, IV., S. 220. Anzukreiden ist die oberflächliche und auch irreführende Darstellung in P. J. Mayrhofers Schrift: Die Bedingungen einer gesunden Reform usw. S. 123 ff. nachgeschrieben in Dr. Weinmanns „Geschichte der Kirchenmusik". Kempten 1906.

Heiligmesse an aber tritt das Soloquartett, vielfach mit dem Chor wechselnd ein. Hier feiert nicht nur die Erfindungskraft, sondern auch die Ausgestaltung ihre höchsten Triumphe.

Bei *quoniam* tritt das erste Tempo und (mit Ausnahme der Theresienmesse) auch dieselbe Taktart ein. Das Thema ist meist verändert. Den Schluß des *Gloria* bildet in der großen Messe regelmäßig eine Fuge „*in gloria*“ oder auch eine thematische Ausführung (Paukenmesse). In der früheren Messe ist der Schluß lediglich dem Chore zugeteilt. Von der Nelson-Messe an unterbricht das Soloquartett vor dem eigentlichen Schluß den Chor mit einer freien thematischen Durchführung. In der Theresienmesse ist der Schlußteil vollkommen selbständig behandelt.*) Überall ist der Schluß kurz abgebrochen, um das konzertmäßige zu vermeiden. Wer hier nichts besseres zu tun weiß, als zu zählen, wie oft *amen* vorkommt, wird den Geist des Werkes eben so wenig erfassen, als der, welcher in der Litanei die „Bitt für uns“ zählt. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß weder bei Haydn noch bei einem anderen der älteren Wiener Komponisten am Schlusse eine Stretta vorkommt. Diese Wiederholungen sind ihrem Ursprunge nach durch Teilung der langatmigen Koloraturen behufs leichterer Singbarkeit entstanden. Daß dieselben bei den Klassikern musikalisch überflüssig und ermüdend oder gar „lästig“ seien, wird

*) Leider wird gerade diese Messe bisweilen verstümmelt aufgeführt, z. B. in der Wiener k. k. Hofburgkapelle, und daher sehr um ihre Wirkung gebracht.

niemand mit halbwegs gesundem Urteil behaupten. Es müßte dasselbe auch bei den Oratorien Haydns, etwa bei der Fuge „*Und sprießet Überfluß*", und noch mehr bei Bachs Passionsmusiken sowie Beethoven's Neunter Symphonie der Fall sein. Allerdings gehört zur richtigen Textbehandlung eben auch ein Genius ersten Ranges, und die Wiederholungen bei den Klassikern unterscheiden sich eben auch sehr gewaltig von denen bei geringeren Komponisten.*)

Hat Haydn im Gloria das Höchste geleistet, kann man dasselbe zum mindesten nicht in der gleichen Weise vom Credo sagen. Nich etwa, daß dasselbe gegen den vorhergehenden Satz abfiele, im Gegenteil: sondern daß die musikalische Disposition sich später entsprechender gestaltet hat. Haydn gibt uns im Credo eine Reihe von Bildern, die dem Text entsprechend ernster als das Gloria sind. Da zwischen Gloria und Credo das Graduale eingereiht ist, welches sich nach den Tagen ändert, erscheint das Credo abermals wieder in der Haupttonart und bei den späteren Messen auch in derselben Taktart wie der Schluß des Gloria. Die Disposition ist in den verschiedenen Arten der Ämter fast ganz dieselbe und unterscheidet sich eigentlich nur in der Ausführlichkeit des Einzelnen. Die äußern Sätze sind Allegro, die mittleren, *et incarnatus* und *crucifixus*, Adagio. Der Anfang des Credo (Allegro) ist energisch, durchwegs dem Chor zugeteilt. In der kleinen Messe singen die Stimmen

*) Recht viel alten Kohl aufgewärmt hat Quadflieg in seiner sonst sehr schönen Studie in Haberls Jahrbuch Bd. 30.

verschiedene Textworte gleichzeitig ab (F-, kleine B- und G-Messe teilweise auch in der Maria-Zeller- und Paukenmesse). In letzterer allerdings kanonisch. Wie im Gloria werden auch im Credo die Intonationsworte wiederholt; nur zwei Credos beginnen mit *„Patrem"*. In der Charakterisierung des Einzelnen zeigen sich die Fortschritte überaus anschaulich. In den früheren Messen herrscht eine gleichartige Stimmung. Allmählich treten zwischen die einzelnen Satzteile Zwischenspiele. Schließlich werden die Einzelheiten *invisibilium, qui propter* usw. besonders hervorgehoben (Theresienmesse usw.), wodurch die musikalische Ausgestaltung überaus bereichert erscheint. Die höchste Vollendung zeigt sich hier wie im Übrigen in der Harmonie- und Schöpfungsmesse.

Et incarnatus und *crucifixus* ist dem ausgeführteren *gratias* und *qui tollis* analog einheitlich als langsamer Mittelsatz (Adagio) behandelt. Haydn hat hier die tiefsten Töne angeschlagen und mit Recht: wir sind schon der eigentlichen Opferhandlung nahe. Dem ruhig andächtigen *Et incarnatus* steht das klagende *Crucifixus* entgegen, beide haben dasselbe Thema. In den früheren Messen ist *Et incarnatus* meist eine Arie, Crucifixus Chor; sehr sinnreich beginnt in der G-Messe das *Crucifixus* schon während des *et homo*.

In den späteren Messen ist dieser Teil überaus reichhaltig, ja unerschöpflich; es können nur Proben gegeben werden: In der Nelsonmesse verkündet der Sopran das Wunder, der Chor betet es andachtsvoll nach und führt es mit den Solis im *Crucifixus* aus. In der Heiligmesse

beginnt das *Et incarnatus* als dreistimmiger Kanon (2 Sopran, 1 Alt), dessen Hauptthema im *Crucifixus* in Moll erscheint, und nach mehreren Modulationen bei *passus*, vom ganzen Chor gebracht, wieder in Dur eintritt. In der Paukenmesse werden die ersten Worte vom Baß gesungen; bei *Ex Maria* tritt der Sopran ein.*) In der Theresienmesse ist der Sopran führend, die drei übrigen Solostimmen nachbetend.**) Bei *et homo factus est* tritt ein neues Thema ein, welches im *Crucifixus* ausgeführt ist. In der Harmoniemesse erscheint bei *passus* sinnvoll wieder das *Et incarnatus*-Motiv. Haydn ist da so wahrhaft unfehlbar; überall neu und unvergleichlich in der Gedankentiefe wie Prägnanz!

Bei *et resurrexit* bringt der Chor (oft in Moll) entweder ein neues Thema in der Taktart des Mittelsatzes (Pauken- und Heiligmesse), oder es kehrt die erste Taktart (das Thema meist verändert) wieder (Orgel-, Nelson-, Theresien-, Schöpfungs-, Harmonie-Messe.)***) Besonders

*) Eine ähnliche Charakterisierung findet sich in dem 5 Jahre älteren Requiem von Mozart. Sopran: *Qui Mariam absolvisti* — Tenor: *Et latronem exaudisti.*

**) Dieses mehr oder weniger (offenbar der choralen Intonation oder auch der Litanei entlehnte) „Nachbeten" kann als Spezialität der Messen Haydns gelten. Solche Stellen sind außer den angeführten noch: pater omnipotens der Heiligmesse, das Christe. der Anfang des Gloria. et vitam und Benedictus der Nelson-Messe. Als Kuriosum erwähnt sei, daß Kretzschmar — oder wohl sein Stellvertreter — a. o. O. das Et incarnatus der Nelson- und Theresienmesse „oberflächlich" nennt.

***) Uber die musikalische Darstellung der Auferstehung Christi im Credo wird bei Beethoven noch ausführlich die Rede sein.

hervorgehoben ist *cum gloria: judicare.* In überaus geistvoller Weise ist in der Pauken- und Nelson-Messe in diesem Teile das Motiv des *Gloria* verwendet.

Et in spiritum ist meist ganz dem Chor zugeteilt, teilweise den Solis in der Orgel-, Cäcilien-, Schöpfungs-, am schönsten vielleicht in der Theresienmesse; deutlicher als in der letztgenannten ist der für die musikalische Behandlung so spröde Text wohl nie komponiert worden, die Charakterisierung ist überaus fein und vollkommen musikalisch-logisch, man denke an die Stellen: *simul adoratur, conglorificatur, remissionem* u. s. w. Durchwegs tritt bei *et exspecto* ein Ruhepunkt ein, worauf dem Gloria entsprechend, eine Fuge «*Et vitam*», meist ungeradtaktig, folgt, die einerseits die Hoffnungsfreude, andererseits die Verklärung zum Ausdruck bringt.

Ausnahmen sind nur die Nelsonmesse, in welcher der Sopran die Worte singt und der Chor dieselben wiederholt, sowie die beiden kleinen Messen in F und B, in welchen der Schluß des Gloria wiederholt wird, da beide Teile ob ihrer Kürze nahe aneinandergerückt sind und daher die Wiederholung von sehr schöner Wirkung ist.

In der Credofuge der Paukenmesse tritt zum erstenmale eine höchst bedeutende Neuerung ein: Dem Chor tritt gegen Schluß das Soloquartett gegenüber. Diese geniale Neuerung ist so recht Haydns ureigene Erfindung und sowohl von ihm selbst, als auch insbesondere von Beethoven in seinen beiden Messen, und profanen Werken angewendet worden (Schlußensembles in „Fidelio“, Chorphantasie, Neunte Symphonie!)

Das Offertorium, welches gleich dem Graduale für Musik bestimmt ist, aber den Text wechselt, wird nicht mitkomponiert. Wir sind in dem nächsten Satze beim Sanctus angelangt, welches dem Höhepunkte der heiligen Handlung, der Wandlung, unmittelbar vorangeht. Das Sanctus wird, ebenso wie das Gloria und Credo, durch den Gesang des Priesters ausgelöst und ist die unmittelbare Fortsetzung desselben, hier „Präfation" genannt: . . . *angeli qui non cessant clamare . . . dicentes: Sanctus* u. s. w.*) Die erhabenen Worte sind wieder ganz vorzüglich für die musikalische Komposition geeignet, doch hat sich Haydn, gleich den übrigen Komponisten seiner Zeit, bei aller Fülle und Tiefe der Ideen hier auffallend kurz gefaßt. Das Sanctus leitet nämlich den Höhepunkt der Messe, die Wandlung ein. Der erste Teil ist, dem Text entsprechend, langsam, von andächtiger

*) Der oft zu lesende Vorwurf, daß die Sanctus von Haydn wie nicht minder die der ganzen Wiener Schule zu lange seien, ist unbegründet. Im Gegenteil: Das Sanctus der Missa papae Marcelli von Palestrina ist eines der allerlängsten, die es überhaupt gibt. Man sieht einerseits, daß sich der katholische Künstler frei bewegte, andererseits, welcher Mißbrauch mit solchen Beschuldigungen getrieben wird. In dieselbe Kategorie gehören Behauptungen, wie z. B. die Instrumente lassen den Gesang nicht recht zur Geltung kommen. (Für indiskrete Begleitung kann der Komponist ebensowenig wie für falsches Singen) Unkirchlichkeit, Theatermusik oder gar Sinneskitzel oder ähnliches Geschwätz, welches man allenthalben in hunderterlei Varationen findet. Trefflich sagt Pohl a. a. O. I/2. S. 326 „Über Haydn als Kirchenkomponist ist viel geschrieben und mehr noch nachgeschrieben worden.

Stimmung. Bei *Pleni* tritt Allegro ein, (mehrfach in Moll) der Lobgesang *Hosanna* schließt kurz und kräftig den Satz. Dadurch daß das Sanctus gegenüber allen anderen Sätzen kurz ist, wird die Sehnsucht der Andächtigen, nicht zu lange auf das Mysterium der Wandlung warten zu müssen, künstlerisch-dramatisch zum Ausdruck gebracht. Es folgt nun die Wandlung, bei der die größte Stille herrscht. Hierauf tritt wieder die Musik mit Benedictus ein. Bis hieher gehen sämtliche Sätze in der Haupttonart. Die Gründe wurden oben angegeben. Bei Benedictus, welches vom vorhergehenden Satz durch kein Musikstück geschieden ist, tritt regelmäßig eine verwandte neue Tonart ein.

Die Worte des Benedictus würden sich eigentlich ähnlich wie *Gloria* oder *Te Deum laudamus* vertonen lassen, doch ist während dieses Satzes das für den Katholiken allerheiligste Sakrament auf dem Altare gegenwärtig, das Volk daher in Anbetung: so ist der Jubel gemäßigt, die Musik mehr begleitend als selbstständig redend.*) Dieser Satz ist bei Haydn je nach dem Grad der Feierlichkeit durch reiche Ornamentik ausge-

---

*) Treffend ist in dem Referate der Allgem. Musikzeitung XXVI., S. 7 das Benedictus der Satz genannt, „der Haydn wie jedem guten Katholiken immer noch ganz besonders wichtig war und am Herzen lag. P. Mayrhofer, Gregor. Rundschau V. S. 108 zitiert als Argument für die Unwürdigkeit der Messen Haydns die Orchesterüberleitung vor der Durchführung des Benedictus in der Theresienmesse. Der mit dem Stücke nicht vertraute muß notwendigermaßen glauben, daß das ganze Stück so fortgehe; dem ist aber nicht so!

zeichnet: es ist so recht die Sprache der sich zur höchsten Blüte entfaltenden Kunst (romanisch-gothischer Übergangsstil, Frührenaissance!). Das Detail ist auch hier sehr verschieden. In der Regel geht dem Gesang eine längere Instrumentaleinleitung voran. In zwei Messen (Es und kleine B) sind der obligaten Orgel reiche Vor- und Zwischenspiele zugewiesen (daher der Name große und kleine Orgelmesse.) Letztere hat noch die Arienform. Besonders ernst gehalten ist das Benedictus der Cäcilien-, Maria-Zeller-*), Pauken- und Nelson-Messe, alle vier in Moll; als idealstes mag das Benedictus der Heilig-, als großartigstes das der Harmonie-Messe gelten. Das *Hosanna* ist entweder die Reprise des Schlusses des Sanctus oder mit dem Schlusse des Satzes verwoben. In der Schöpfungsmesse ist das *Hosanna* bereits in das Benedictus verwoben, was wir selten in den Wiener-, desto öfter in den Salzburger Messen finden. In Gegensatz zum Sanctus ist bei Haydn das Benedictus breit ausgeführt: Das andächtige Volk will in der Anbetung verweilen.

Die Musik des Agnus begleitet die Kommunion des Priesters. Die ersten Textworte enthalten den dreimaligen Ausruf *Agnus Dei qui tollis peccata*

---

*) In welcher der Mittelsatz an die viel später komponierte österreichische Volkshymne anklingt. Besonders merkwürdig ist, daß gerade die Stelle der Volkshymne „Innig bleibt mit Habsburgs Throne“, welche an dieses Benedictus, wie an eine Stelle in den „Sieben Worten“ anklingt, in den ersten Entwürfen der Volkshymne anders lautet, vgl. auch Allgem. Musikzeitung 45, S. 523.

mundi, woran sich die beiden erstenmale *miserere nobis,* das drittemal *dona nobis pacem* schließt. *Qui tollis* ist bereits im Gloria vorgekommen, doch ist hier die liturgische Situation eine wesentlich andere, weshalb die Komponisten nur in ganz vereinzelnten Fällen die Motive des Gloria abermals verwendet haben.

Das Agnus der kleinen B-(Orgel-)Messe ist einheitlich, alle übrigen sind zweigeteilt. Der erste Teil geht mit Ausnahme der kleinen Orgel-Messe durchwegs in einer anderen Tonart. (Oft die Haupttonart in Moll oder die Paralleltonart.)

Der erste Teil — Adagio — wird während der Kommunion des Priesters gesungen. Haydn hat hier seine tiefsten Gedanken hinterlegt. Der Satz braucht darum, wie gesagt, nicht in Moll zu gehen. (Pauken-, Nelson-, Harmoniemesse!) Im Gegensatz zum Adagio tritt das *Dona*, bei dem die Haupttonart wieder zurückkehrt, und das Kunstwerk (nicht aber die Liturgie) schließt. Das Bestreben, hier noch einmal alle musikalischen Mittel zu zeigen, wie auch der Umstand, daß nach der Kommunion des Priesters, die mit dem langsamen Satz zusammenfällt, die umfangreiche Reinigung der heiligen Gefäße usw. folgt, waren für die musikalische Gestaltung bestimmend. Über die Ausgestaltung gilt hier natürlich das von den Messen Haydns im allgemeinen Gesagte. Form und Inhalt vertiefen sich in den späteren Werken unendlich, man vergleiche das Dona der großen Orgel- mit dem der Harmoniemesse! Die leitenden Gedanken sind: Glanzvolle und festliche Stimmung, in die ob des

Gegensatzes um so ergreifender und eindringlicher die innige Bitte: *Dona* hineinklingt. Die Anlage ist meistens die Sonatenform ohne Wiederholung des ersten Teils (dem *Kyrie* entsprechend). Die Durchführung ist meist fugiert. In der Maria Zeller-Messe allein ist das Dona eine ausgeführte Fuge. In der F- und G-Messe kehrt das *Kyrie* wieder*) nur in der kleinen Orgelmesse ist das Agnus ganz einheitlich gestaltet und klingt vollkommen ruhig aus. Der Schluß ist knapp und kräftig. Man hat oft gesagt, daß hier bisweilen der Schalk ein wenig mitspiele. Die Musik drückt dies natürlich sehr unbestimmt aus und es mag dem unbefangen Denkenden sehr schwer sein, das eine oder das andere zu erweisen oder zu widerlegen.

Zwei Messen Haydns sind ob ihrer beiden letzten Sätze besonders merkwürdig: die Pauken- und Nelsonmesse**), erstere aus dem Jahre 1796, letztere 1798. Beide können *in tempore belli* genannt werden, obschon Haydn nur die erstere als solche bezeichnet hat. Schwere Sorgen drückten Haydns Vaterland, als er die Paukenmesse schrieb. Napoleon durchzog siegreich Italien, um dann in Österreich selbst einzurücken. Das Agnus bringt die Stimmung des österreichischen Patrioten ergreifend zum Ausdruck. Der erste Teil F-Dur ist so innig, wie es eben

---

*) Die Befürchtung von Krutschek u. a., daß hiedurch die Verstümmlung „*Da pacem*“ vorkommt, trifft weder in diesem Falle, noch sonst bei den Klassikern irgendwie zu.

**) Interessant sind die Urteile nach dem Erscheinen dieser beiden Messen in Nr. 2 u. 3 der Allgem Musikzeitung, Jg. 6 (1803) S. 1 ff.

nur Haydn sein konnte, im Zwischenspiel aber mahnen die leisen Paukenschläge und die beklommenen Synkopen der Streicher an die sich allmählich nähernde Gefahr. Der Gedanke an den Frieden erweckt nun plötzlich freudige Stimmung, aber in dieselbe klingen Seufzer aus der tiefsten Seele hinein.

Witt hat aus diesem *Dona*, vier aus dem Ganzen herausgerissene recht lustig aussehende Takte, noch obendrein mit entstelltem Text, als Beweis für die angebliche Unwürdigkeit dieses Satzes zitiert*). Aber wie ganz anders nehmen sich dieselben in der Umgebung aus! Denjenigen, welche dieses *Dona* oder sonst ein Kirchenwerk von Haydn zu lustig finden, kann man nur Hans Richters Wort entgegenhalten: „Man muß nur Haydn nicht wie einen Walzer spielen."

Die Nelsonmesse entstand unter dem Eindrucke des Sieges Nelsons bei Abukir (1. August 1798). Daß sich Haydn für die Engländer begeisterte, ist leicht einzusehen, hatte er doch auf den britischen Inseln nicht

*) Vgl. Das kön. Bayr. Kultus-Ministerium Regensburg S. 95. „Pa-pa-pa-pacem." Es wird niemand ehrlichermaßen behaupten können, daß die Stelle, wenn halbwegs richtig vorgetragen, so klingt. Ebenso oft in der betreffenden Literatur wiederholt sind die Worte eines anderen sich sehr fromm gehabenden Ehrenmannes, der bei diesem Dona an Heilige beiderlei Geschlechtes denkt, die um das Kreuz tanzen. Man wird lange suchen können, um Phantasiegebilde von gleicher Abscheulichkeit zu finden. Und so etwas gefällt den Puristen! Da soll man nicht von Pharisäertum in der Musik reden?! Nebenbei sei bemerkt, daß die von Witt a. o. O. S. 102 zitierte Messse C-Dur 2/4 gar nicht von Haydn ist.

nur die höchsten Ehren erfahren, sondern insbesondere auch die Anregung für jene Werke empfangen, die heute seinen unsterblichen Ruhm ausmachen*).

Das Benedictus der Nelson-Messe ist ernster als irgendeines von Haydn (D-Moll). Der Sopran führt, der Chor betet nach. Gegen Schluß aber ertönen ganz unvermittelt die Bläser in B-Dur und der Chor ruft unisono *Benedictus!* Wer darf ehrlichermaßen behaupten, daß die musikalische Behandlung den Worten oder der liturgischen Situation nicht entspräche?!

Haydns Wesen entspricht so recht dem eines Abraham a St. Clara. In beiden ist die Eigenart des süddeutschen Volkes verkörpert: Gemütstiefe in Freude und Trauer, dabei ein Zusatz von Humor, und auch eine gewisse Ironie. Bei aller Kunsthöhe kann man Haydn eigentlich einen Dialektdichter nennen. Haydns Humor gleicht dem krausen Figürchen, das an mittelalterlichen Monumenten hinter einem Heiligen, oder sonst aus einer Ecke hervorblickt, gewiß nicht um den erhabenen Eindruck zu stören, im Gegenteil, um durch den Gegensatz das Erhabene umso stärker wirken zu machen.

---

*) Vgl. hierüber meinen Aufsatz im „Kirchenchor" 1898 Nr. 11. Eine wunderlich absprechende ältere Beurteilung in der Allg. Wiener Musikzeitung, Jg. 4, S. 390. Unter den zahllosen Aufführungen sei hervorgehoben die bei der Haydnfeier 1904, 11. Juni in Eisenstadt beim Hochamte in der Bergkirche durch den Oedenburger Musikverein (unter Dr. Kossow). Von ganz unerwartet tiefer Wirkung war auch die Wiedereinführung der Messe im St. Stefansdome zu Wien (unter Weirich) 1906.

Und gleichwie es höchst verwerflich wäre, mit einigen aus dem Zusammenhang gerissenen, etwas stärker gewürzten Stellen aus Werken des genialen Augustinerpaters Schlüsse auf das Ganze zu ziehen, muß dasselbe auch von der gerade in neuester Zeit wieder bei den musikalischen Kirchenwerken Haydns angewendeten Methode gelten.

Anderseits muß betont werden, daß bei keinem der anderen größten Meister jener Zeit die Kirchenwerke für die Beurteilung der Eigenart so wichtig, ja unerläßlich sind, als eben bei Haydn.

Hier möge das Haydn-Sonett des Spaniers Estelrich, in deutscher Übersetzung veröffentlicht durch Joh. Fastenrath, eingeschaltet werden:

Gleich einem See, der unbeweglich ruht,
War immer deine Seele sonnenklar;
Dein Herz, das stets ein Hort des Glaubens war,
Hat nie durchwühlt des Zweifels Sturmesflut.

Der Name Gottes war die heil'ge Hut
Von deiner holden Lieder sel'ger Schar,
Und wenn's in Not, bot'st du das Leben dar
Dem Vaterland in frohem Opfermut.

Du trankest aus der Harmonie der Sphären
Der Schöpfung liebeglüh'nde Melodien
Und mit dem Christ am Kreuze wein'st du Zähren.

Die weihevolle Kunst der Symphonien
Hast du beseelt und so erhabnen Lehren
Den Mantel deiner Hoffnungen geliehen.

Mozart.*)

Mozarts Kirchenwerke werden mit denen Haydns gewöhnlich in einem Atem genannt, sind jedoch von letzteren so verschieden als möglich. Geben Haydns Kirchenwerke in ihrer Gesamtheit ein treues Bild des Emporwachsens des Genies und sind vor allem die sechs großen seinem reifsten künstlerischen Schaffen entsprungen, so haben wir bei Mozart — mit zwei Ausnahmen — Werke eines allerdings nicht minder genialen Jünglings. Haydns Messen entstanden innerhalb eines Zeitraumes von fast 60 Jahren, Mozarts (mit Ausnahme des Ave verum und Requiem) innerhalb 15! Chronologisch fallen Mozarts Messen mit der früheren Periode Haydns, das Requiem vor Beginn der späteren (ein Jahr vor der Heiligmesse) zusammen. Dazu kommt noch, daß Mozarts Messen einem wesentlich anderen Kunstboden entstammen. Salzburg war zu Mozarts Zeiten noch souveränes

*) Vgl. hierüber Bd. 1 der Mozart-Biographie von Otto Jahn. Zur Orientierung im Einzelnen ist jedoch das chronolog. Verzeichnis von Köchel unbedingt vorzuziehen. Eine sehr gute Studie mit Übersichtstabelle von Karl Grunsky in der Neuen Musikzeitung, Stuttgart, Grüninger. Jg. 27. Nr. 8—9. Hier sei auch auf die kleine Mozartbiographie (für die Jugend), Wien, Pichlers Witwe hingewiesen.

geistliches Fürstentum, dessen Zusammenbruch er nicht mehr erlebt hat. Er war Kirchenmusiker von Profession, was unter anderem auch der Umstand beweist, daß er nebst den Messen auch zahlreiche Vespern und Litaneien komponiert hat, die vielfach zu seinen bedeutendsten Werken gehören. An der Spitze stehen wohl die Vesperae de Confessore K. 339. Die Ausgestaltung, insbesondere die Ausdehnung wurde von den verschiedenen Fürsterzbischöfen verschiedenartig verlangt, so verlangte Sigismund lange, Hieronymus kurze Messen.*)

Auch Mozarts Messen sind, soweit sie vollendet, Instrumentalämter, es sind aber auch mit Orgel begleitete Sätze und ein rein vokales *Kyrie* erhalten**)

Während Haydns Messen mehr den feierlichen Pfarr- und Stiftsgottesdienst repräsentieren, waren die Mozarts für die Domkirche des damals souveränen „Primas von Deutschland" geschrieben, und zwar meist als gewöhnliche Sonntagsämter.

So zeigen Mozarts wertvollste Messen große Knappheit und durchwegs eine gewisse Noblesse; alles ist viel bescheidener, weshalb sie, besonders gegenüber den farbensatten Schöpfungen Haydns, namentlich beim ersten Anhören, oft kühl wirken. Unleugbar sind die kleineren

---

*) Über Mozarts Vorgänger vgl. neben Otto Jahn auch die Arbeit von P. Siegmund Keller: Geschichtliches über die nächsten Vorfahren Mozarts in dem f. e. Dom zu Salzburg, Zeitschr. f. kath. Kirchenmusik hg. v. Habert Jg. 4, Nr. 1 ff. Joh. Peregrinus (Hupfauf). Geschichte der Salzburgischen Domsängerknaben, Salzburg, 1889.

**) In der 3. Serie der Gesamtausgabe enthalten.

Messen die bedeutenderen, da hier der damals noch ganz junge Künstler die Mittel bald mit größter Vollkommenheit beherrschte.*) Für die Aufführung erfordern Mozarts Kirchenwerke fast durchwegs die größte Präcision, und sind daher weit schwieriger als selbst die gewaltigsten Ämter Haydns.

Ist Mozart also in dieser Hinsicht gegen seinen großen Zeitgenossen im Hintertreffen, zeigt sich anderseits bereits in den frühen Werken seine nicht mehr erreichte Formvollendung in vollstem Masse. Wie Hadyn hält sich auch Mozart streng an den Text, der auch im *Einzelnen* durchwegs tadellos ist.**) Unechte Mozart-Messen erkennt man an ihrem fehlerhaften Text.

Das *Kyrie* bildet Mozart, namentlich in späterer Zeit, meist in einem Tempo (K***) 167, 192, 194, 220, 258, 259, 262, 427). In größeren Messen geht dem schnelleren Satze eine Einleitung voran (K. 49, 65, 66, 115, 139, 257, 337), die in der Krönungsmesse (K. 317) am Schluß wiederkehrt.

---

*) Man vergleicht Haydn und Mozart nicht unpassend mit den Venezianern und anderseits mit den Künstlern der Terra ferma. Jene farbenglühend von höchstem Schwung (Tizians Assunta!), diese in zartem Silberton und sinnig (z. B. *Moreto's* heil. Justina).

**) Kleine Versehen (keine Auslassungen!) in K. 65,259.275 (Gloria und Credo) meist bei *Domine Deus* und *et in Spiritum*.

***) Hier ist die Nummer des chronologisch-thematischen Verzeichnisses sämtlicher Kompositionen Mozarts v. L. v. Köchel, Leipzig, 1858 zu verstehen (2. Aufl. besorgt vom Grafen Waldersee ebda. 1906).

Kyrie und *Christe* sind meist vermischt. Auf den Mittelsatz ist das *Christe* beschränkt bei 192 und 167. In der ersten C-Moll Messe (139) bildet das *Christe* einen eigenen Satz. Im Meßfragment 427 ist das *Kyrie* dagegen einheitlich.

Die Instrumentation der kleinen Messe bei Mozart besteht nur aus Streichern, in der D-Moll, F-, D- und B-Messe gar nur aus zwei Violinen und Baß (sogenanntes Kirchentrio ohne Viola). Diese eben genannten Werke kann man so recht die Ideale der „kirchlichen Kammermusik“ nennen. —

Andererseits finden sich auch wiederum zwei Violen (in der C-Moll-Messe 139). Unter den Bläsern verwendet er mehrfach Posaunen und zwar obligat (im Gegensatz zu Haydn). Auch bei Mozart hat man geltend gemacht, daß die Musik nicht dem Texte entspräche. Für die Erklärung gilt hier natürlich das bei Haydn Gesagte; auch Mozart hat sich bald von den Äußerlichkeiten losgemacht; dies gilt namentlich von dem herrlichen Kyrie der F-Messe (K. 192). Die Orchester-Einleitung ist allerdings anmutig zu nennen, mit dem Eintritt des Gesanges ist die Stimmung jedoch sogleich vollkommen ernst. Immerhin bewahren auch die früheren Kyrie eine ruhige Haltung, sind nicht so lebhaft als die von Haydn.

Das Gloria, welches meist einen andern Takt wie das Kyrie hat, bildet Mozart mit drei Ausnahmen in einem Tempo. Es werden entweder die Intonationsworte wiederholt, oder es fängt mit *et in terra* an. Der Text ist kurz durchkomponiert, in der Regel Soli und Chor wechselnd.

Qui tollis bildet den Mittelsatz, bei *Quoniam* oder *Cum sancto* die Reprise bei letzterem bisweilen auch eine kleine Fuge. Bei K. 262 ist dem *Qui tollis* ein langsamer Satz zugewiesen. Von den aus der gewöhnlichen Anordnung herausfallenden beiden Messen ist unten die Rede.

Das Credo wiederholt entweder die Intonationsworte, oder beginnt mit *Patrem.* Es ist in den Außensätzen gleichartig gebildet (am schönsten vielleicht in der Krönungsmesse K. 317). Inzwischen tritt regelmäßig der langsame Satz *Et incarnatus-Crucifixus* (nur das *Credo* von K. 192 ist ohne Tempowechsel). Eine zweite Unterteilung, aber meist im selben Tempo, erfolgt bei *et in spiritum* durch den Eintritt der Soli. Die Reprise beginnt entweder bei *resurrexit* (K. 220, 275, 317), *et unam* (258, 262) oder *et vitam* (115, 194, 259). Mit vieler Wirkung ist in den Messen K. 192 und 257 *credo* während des ganzen Satzes öfters wiederholt (darnach die Benennung „Credo-Messe").*) In der Krönungsmesse erscheinen ausnahmsweise am Schluße die Anfangsworte noch einmal. Das *et vitam* ist bei 66, 139, 167 und 262 zu einer Fuge benutzt.

Der Anfang des Sanctus ist meist pompös-feierlich; bei *Hosanna*, seltener bei *Pleni*, tritt das Allegro

---

*) I. E. Habert hat in der neuen Stimmenausgabe neben „*Credo*" auch die benachbarten Textworte darunter gesetzt, welche Veränderung dem Kunstwerke nicht zum Vorteil gereicht. Wenn nur niemals ärgere liturgische Mängel vorkämen als bei den Klassikern!

ein.*) Die Teile vor der Wandlung gehen bei Mozart durchwegs in der Haupttonart. Die Gründe wurden bereits bei Haydn angegeben. *Benedictus* und Agnus stehen aber in verwandten Tonarten.

Mozarts eigenster Teil ist wohl das Benedictus. Man darf sagen, daß Mozart Engelsstimmen ertönen läßt; man denke an das *Benedictus* der darnach benannten Orgelmesse (K. 259) es ist, als ob Cäcilia selbst spielte! Regelmäßig kehrt am Schlusse das *Hosanna* des Sanctus wieder, K. 427 verkürzt, 259 in anderm Takt, in der Krönungsmesse vom langsamen Satz unterbrochen. In der Messe 139 und 162 erscheint das *Hosanna* schon vorher im *Benedictus* verwoben, nur in 258 ist der ganze Satz in einem Tempo. Diese Sätze sind eine würdige Vorahnung für das *Ave verum.* Nie hat die Kunst würdiger das allerheiligste Sakrament verherrlicht.**)

---

*) Die „Spatzenmesse“ oder Messe „mit dem Finkenschlag“ K. 220 hat ihren Namen von einer eigentümlichen (freilich auch nebensächlichen) Violinfigur im *Hosanna.*

**) Um die Unkirchlichkeit der Mozart'schen Kirchenwerke zu erweisen, hat man nicht selten als letzten Trumpf geltend gemacht, daß Mozart Freimaurer war. Demgegenüber ist nur zu bemerken, daß Mozart, als er die Messen schrieb, doch noch gar nichts von Freimaurerei wußte und sich zeitlebens stets offen als Katholik bekannte. Krutschek gibt als eigentlichen Grund, weshalb die „Cäcilianer“ die Messen Mozarts nicht aufführen an, daß die Musik der Messen Mozarts — freimaurerisch sei! Seit der Hydra dieser Kopf abgeschlagen ward, sind natürlich wieder ein paar Dutzend andere nachgewachsen, vgl. hierüber die Schrift „Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik“, S. 34 daselbst auch

Das A g n u s ist wie bei Haydn zweiteilig. Im ersteren langsamen Teil meist Chor und Soli wechselnd, in der Krönungsmesse ausnahmsweise eine Mezzo Sopran-Arie.*)

Das *Dona* ist im Einzelnen sehr mannigfach gestaltet. In der Regel tritt hier wie bei Haydn ein lebhaftes Tempo ein, doch weniger bewegt. Nur bei K. 258 ist der ganze Satz einheitlich gestaltet. K. 220 ist das *Dona* dem *Kyrie* nachgebildet. K. 167 und 262 ist das *Dona* als Fuge behandelt.

Wir werden Otto Jahn namentlich für die reifsten Werke nicht Recht geben können, wenn er sagt**), das *Dona* falle gegen das Agnus ab. Dies kann gewiß nicht von der F-Messe gelten, ebenso wenig von der Krönungsmesse, in welcher die Wiederkehr des Mittelsatzes des Kyrie von größter Bedeutung ist, wenn auch der daran-

---

die übrige Literatur. In Österreich haben die Freimaurer bald dauernd ihre Bedeutung verloren. Übrigens sind zwischen der Persönlichkeit eines Künstlers und dessen Werken oft sehr wunderliche Differenzen zu bemerken; man denke an Veit Stoß, Perugino usw.

*) Dieses Agnus sieht doch ganz anders aus als die (sieben Jahre später komponierte) Arie in Figaro *„Dove sono“* mit der es so oft verglichen wird. Die Fabeln von T h i b a u t über die Entstehung der Messen Mozarts hat zwar Otto J a h n bereits in der 1. Auflage IV. S. 768 gründlich widerlegt, gleichwohl spucken noch immer solche Gespenster herum; eine Prachtleistung liefert die neueste Auflage von K r e t z s c h m a r s „Führer durch den Konzertsaal“ in welchem wir u. a. wieder erfahren, daß Mozart aus „Cosi fan tutte“ eine zweite Krönungsmesse fabriziert hätte; vgl. danach meine „Abwehr“ im Kirchenchor 1905 und oben.

**) Dritte Auflage. I, 280.

schließende lebhafte Schlußchor mehr als sonst konventionelles Gepränge hat.*) Von größter Wirkung ist es auch, wenn das Dona dem miserere des langsamen Satzes ähnlich gestaltet ist (Credo-Messe in K 257). Außergewöhnlich breit ausgeführt ist das herrliche Dona der B-Messe (K. 275), welches Rondoform hat. Hier waren augenscheinlich besondere Verhältnisse oder

*) Erst in der jüngsten Zeit ist es dem bestverdienten Mozartforscher I. E. Engl gelungen, nachzuweisen, woher die „Krönungsmesse“ ihren Namen hat, u. zw. nach einem „Auszuge der neuesten Chronik des alten Benediktinerklosters zu St. Peter“ von P. Placidus Bernhardskis (1782) und in Hübners „Beschreibung der Residenzstadt Salzburg“ (1792). An den genannten Stellen ist erwähnt, daß eine Krönungsfeierlichkeit, und zwar die Krönung des Gnadenbildes der Muttergottes in Maria Plain im Jahre 1751 stattgefunden hat. „Denn da nach dem höchstseligen Hintritte des Erzbischofs Leopold Anton Freiherrn v. Firmian (1744) das hochwürdige regierende Domkapitel unser Vaterland der fast unvermeidlichen Kriegsgefahr ausgesetzt sah, nahm er seine vertrauensvolle Zuflucht zu der allgemeinen Landesmutter Maria am Plain und verlobte sich hochselbes, dieses Gnadenbild mit zwei kostbaren Kronen zu verherrlichen . . . eigenhändig eingeweiht von Papst Benedikt XIV. Und als diese von Rom wieder zurückgeschickt worden, wurde im Jahre 1751, der vierte Tag des Heumonats, auf welchen der fünfte Sonntag nach Pfingsten einfiel, zu dieser Krönung des Marienbildes bestimmt.“ Zur Erinnerung an diese Krönung wurde alljährlich am fünften Sonntage nach Pfingsten eine wöchentliche Andacht abgehalten; dies geschah auch 1779, in welchem Jahre Mozart seine Messe in C-Dur (Köchel-Verzeichnis 317) schrieb. Aus dieser Tatsache läßt sich der Schluß ziehen, daß Mozart diese Messe zu jener Erinnerungsfeier komponiert hat und daß daher auch der Name „Krönungsmesse“ kommt.

Wünsche maßgebend.*) Für die praktische Wiedergabe ist wie bei Haydn vorsichtige Mäßigung des Tempo nicht genug zu empfehlen!

Aus der gewöhnlichen Anordnung heraus fallen die zwei C-Moll Messen K. 139 und das Fragment 427. Hier sind die liturgisch zusammengehörigen Sätze, selbst das kurze Sanctus in einzelne, thematisch selbständige Stücke zerteilt, eine Anordnung die auch das *Dies irae* des Requiem aufweist. Im Meßfragmente kontrastieren die herrlichen Chorstücke wenig vorteilhaft zu den mit Koloraturen verbrämten Solis, bei welch letzteren Mozart jedenfalls mehr Zugeständnisse machte als ihm genehm war. Es ist kaum zu zweifeln, daß er die Arbeit fallen ließ, da sie ihn nicht befriedigte; er bricht eben in dem als Arie gestalteten *Et incarnatus* mitten in einer Koloratur ab. Die Messe war für St. Peter in Salzburg bestimmt; bei der Aufführung wurden die fehlenden Nummern (vom *Credo* an) jedenfalls durch die die der ersten C-Moll-Messe K. 139 ersetzt. Gerade diese Stücke gehören auch in den Solis zum schönsten, was Mozart geschaffen z. B. *et in spiritum* und *Agnus*. In Wien gab es ob der Kirchenmusik-Verordnung Kaiser Josef II. für die unvollendete Messe keine Verwendung.**) Mozart benützte die Chöre später be-

---

*) Über die B-Messe vgl. auch den sehr interessanten Aufsatz anläßlich deren Erscheinen 1812 in der Allgem. Musikzeitung Jg. 14, S, 829 ff.

**) Bekanntlich hat Alois Schmidt das Meßfragment ergänzt und damit große Sensation erregt. Ohne die Arbeit zu kritisieren

kanntlich für sein einziges Oratorium „Davidde penitente."

Mozarts Requiem bietet mit der gewöhnlichen Messkomposition eine Anzahl wichtiger Vergleichungspunkte. Im Introitus, welcher im ersten Teil viele der F-Messe verwandte Züge aufweist, tritt neben tiefster Trauer der festliche Charakter mächtig hervor; und durch das ganze Werk weht die namentlich der Wiener Kirchenmusik so eigene Freude an der holden Kunst*); welch reiche Ornamentik! Für ein Konzert als Kantate sind diese Töne nicht recht verständlich. Im *Dies irae*, welches gleichsam das *Gloria* vertritt, herrscht dem Text entsprechend anfangs die mächtigste Gemütsbewegung,

---

muß es aber an sich schon bedenklich erscheinen, wenn eine fremde Hand ein erstklassiges Kunstwerk ergänzt. Die Arbeit Schmidts muß aber um so überflüssiger erscheinen, als wir ja ohnehin die vollkommen passenden Stücke aus der anderen Messe haben. Einige Berechtigung hat lediglich die Instrumentierung des in den Singstimmen vollendeten ersten Teiles des Credo (bis *coelis.)* Vgl. meine Studie in der „Allgem. Musikzeitung" v. Leßmann Jg. 28, Nr. 15 sowie im „Kirchenchor" Jg. 33. S. 3 ff. Die darangefügten Glossen geschahen ohne mein Vorwissen. Weniger bekannt ist, daß J. Drechsler in Wien 1847 ebenfalls eine Ergänzung dieses Werkes vorgenommen hatte; vgl. Allgem. Wiener Musikzeitung. Jg. 7, S. 557. Von den nicht allzuhäufigen Aufführungen der ersten C-MollMesse sei die anläßlich der Mozart-Feier Jänner 1906 beim Hochamte in St. Peter in Wien unter Karl Rouland besonders genannt.

*) Krutschek a. a. O. erblickt hierin einen Verdacht wegen — Freimaurerei. Sapienti sat.

je näher wir aber der eigentlichen Opferhandlung kommen, wird die Musik allmählich ruhiger und andächtiger. (*Quam olim, Hostias!*) Die Sätze vor und nach der Wandlung unterscheiden sich von dem gewöhnlichen Hochamt nicht wesentlich: In Gegenwart des Allerheiligsten muß jede Trauer weichen. Daher die unerreicht erhebende Wirkung gerade für den Kultus! Erst im *Agnus*, wo die heiligen Opfergaben vom Altare verschwinden, und auch der Text wieder an die Toten mahnt, wird die Musik bewegter. Wie Mozart den Schluß beabsichtigte, ist uns nicht bekannt. Es war bei den obwaltenden Verhältnissen das denkbar Glücklichste, daß Süßmayer hier den ersten Satz von *te decet* an (mit entsprechend verändertem Text) wiederholte. Das *Libera* hat Mozart nicht komponiert, ebenso Graduale und Tractus (demnach bei streng liturgischen Aufführungen durch Choral zu ergänzen.)*)

---

*) Zum Requiem Mozarts hat Ignaz v. Seyfried 1840 ein Libera — größtenteils mit Motiven aus dem Werke dazu komponiert, was als mißglückter Versuch bezeichnet werden muß. Über das Requiem vgl. die grundlegenden Studien v. J. E. Engl, Festschrift 1891, auch H. Conrat in Lessmanns Musikzeitung Jg. 34. Sehr geschmacklos und liturgisch unstatthaft ist es, das Lacrymosa statt des Libera zu bringen. Zu den herrlichsten Aufführungen des Requiens gehört die vom Domkapitel zu St.-Stephan anläßlich des hundersten Todestages Mozarts (1891) veranstaltete monumentale Feier (der musikalische Teil unter Gottfried Preyers Leitung.) Das Requiem wird in Wien seit Jahren alljährlich am Allerseelentage (2. November) in der Wiener Hofkapelle aufgeführt. Das Zusammenwirken der Künste in diesen intimen

Das Dies irae ist auch in formeller Hinsicht sehr beachtenswert. Der Satz ist, ähnlich wie das Gloria und Credo der beiden C-Moll-Messen, in sechs thematisch selbständig behandelte, wenn auch sehr knappe Sätze zerteilt. Der Grund liegt darin, daß Mozart den wundervollen Inhalt des umfangreichen Gedichtes mit voller Deutlichkeit behandelt wissen wollte, was ja auch der kirchlichen Verordnung entspricht. Die Zusammengehörigkeit der sechs Sätze ist schon dadurch gekennzeichnet, daß das *Rex tremendae* in einer anderen Tonart schließt als es begonnen, nämlich von G nach D überleitet. Auch beruht die Wirkung des zweiten Satzes *Tuba mirum* ganz vornehmlich auf dem Kontrast zum ersten Satz: *Dies irae:* Auf dieses stürmische Stück folgt spannende Ruhe. Die nun ertönende Tenor-Posaune bewirkt mehr als alles Geblase eines Berlioz oder Verdi, ist freilich auch nicht nachzuahmen.

Noch sei bemerkt, daß sich Mozart namentlich in

Gotteshause hat wohl seines Gleichen nicht. Eine großartige kirchliche Aufführung fand am 30. Juli 1902 im Dome zu Salzburg auf Anregung der Frau Lilli Lehmann statt. In der daselbst erschienenen, seither eingegangenen „Kirchenmusikal. Vierteljahresschrift" polemisiert ein Ungenannter, vermutlich Herr Pfisterer, gegen meinen Artikel im „Salzburger Volksblatt", indem er die Kirchlichkeit bestritt, da bei Mozart Graduale und Tractus fehlt. Meine Antwort war: Ja warum hat der Herr nicht veranlaßt, daß beide Teile Choral gesungen werden? Direktor Hummel hätte es gewiß mit Vergnügen getan. Wäre es nicht die Pflicht des betreffenden Herrn gewesen, darauf aufmerksam zu machen?

den letzten Jahren seines Lebens besonders auch mit dem Choral beschäftigte. Wir finden einen solchen vor der Feuerprobe in der „Zauberflöte“: es ist wohl kein Zufall, daß es ein protestantischer Choral ist; ein katholischer im Theater hätte das Wiener Publikum, für welches die Oper bestimmt war, unangenehm berührt, wie es ja verboten war, religiöse Stoffe im Theater zu bringen. Den katholischen (sogenannten gregorianischen) Choral hat Mozart bei *te decet hymnus* des Requiems angewendet. Anklänge finden sich hier wie in anderen Werken nicht selten.*) Hier zeigt sich so recht die raffaelische Natur des Meisters: Er nimmt mit grösster Leichtigkeit die verschiedensten Eindrücke auf, und bildet dieselben gleich zu seinem Eigentum um.

Welche Kunstwerke uns durch Mozarts frühen Tod verloren gegangen sind, können wir nur beiläufig ahnen. Wir dürfen wohl annehmen, daß er als Kapellmeister von St. Stephan — diese Stelle hatte er kurz vor seinem Tode erhalten — den Choral mit der Instrumentalmusik vollkommen organisch verwoben hätte.

*) z B. im köstlichen „Viaticum“ der Litania de venerabili, K. 243, überwältigend mächtig am Schlusse der Variationen des Streich-Trio-Divertimento in Es, K. 365.

Michael Haydn.*)

Dieser Meister hat bekanntlich gleich seinem großen Bruder in Wien seinen Unterricht genossen und ist dann nach fünfjährigem Aufenthalt in Großwardein 1762 nach Salzburg gezogen, wo er seine künstlerische Tätigkeit entfaltete und auch beschloß. Neben Instrumentalmessen hat er auch einige vokale geschrieben.

Seine Messen zeigen daher vorwiegend Salzburger Traditionen. Erst in seinen letzten zeigt sich der Einfluß Josefs. Betreffs seiner Instrumentation ist zu

---

*) Vgl. (Schinn und Otter) Biographische Skizze über Michael Haydn. Salzburg 1808. Wurzbach: Biographischer Lexikon, Schafhäutl in der „Allgemeinen Deutschen Biographie." L. H. Perger. Einleitung zu der Ausgabe der Instrumentalwerke Haydns. Publikationen der Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich Jg. 14, T. 2. Der thematische Katalog umfaßt leider nur die Instrumentalwerke. Damit zu vergleichen sind noch die Werke von Pohl und Lorenz. Alte Berichte in der Allgem. Musikzeitung VII, S. 625 und IX, S. 58, neuere: c. m. d(ecker) im „Kirchenchor" 37, S. 24. Eine Anzahl Kompositionen ist auch durch Otto Schmid-Dresden in billigen Ausgaben sehr bequem zugänglich gemacht.

bemerken, daß er die Figuration mit Vorliebe anwendet und dabei nach heutigem Geschmack manchmal „zopfig“ wird, d. h. den Zeitgeschmack nicht immer überdauert hat. Von großem Werte sind seine Vokalwerke, z. B. die Missa de sta. cruce. Das Kyrie ist in der Regel einheitlich, nur die größeren haben eine Einleitung: z. B. Hispanica C-Dur, S. Francisci D-Moll, Theresiae D. Die Missa SS. Trinitatis hat für das Christe einen eigenen Satz, worauf das Kyrie ohne Einleitung wiederholt wird.

Das Gloria fängt in der Regel mit et in terra an, und ist ebenfalls meist einheitlich; langsame Zwischensätze haben nur die größeren: Hispanica, Francisci (von *Laudamus* an), noch freier Trinitatis. Hier wie im Credo ist die Textbehandlung freier, bisweilen auch etwas spielend.

Das Credo hat die normale Gestalt; langsamer Mittelsatz, Reprise bei *et resurrexit*. In der Missa S. Dominici ist der Schluß des Credo dem des Gloria gleich. Willkürlich kehrt in der Hispanica *secundum scripturas* in den weiteren Teilen des Credo wieder. Von größter Wirkung ist es, wenn in der Advent-Messe D-Moll bei *et unam* der Choral eintritt. Das Benedictus hat sehr häufig schon im ersten Teil das Hosanna mitverwoben; die Missa Trinitatis hat auch hier ein Orgelsolo. Das Agnus ist meist zweiteilig: in der zweiten Adventmesse A-Moll ist das *Dona* dem Kyrie gleich, in der Missa Stae. Theresiae dagegen ist dasselbe mit dem *Agnus* in einem Tempo, aber länger ausgeführt; höchst bedeutend ist hier die Adventmesse in

D-Moll, in welcher *miserere* und *Dona* vollkommen gleichartig gestaltet sind und, der ernsten Zeit entsprechend, ein ganz ruhiger Schluß das herrliche Werk krönt.

In beiden Requien des Meisters sind die liturgisch zusammenhängenden Sätze ebenfalls einheitlich gestaltet. Die Textbehandlung ist vollkommen korrekt. Beide Werke gehören jedenfalls zum bedeutendsten, was Michael Haydn geschrieben. Im B-Requiem erscheint bei *te decet hymnus* dieselbe Choralmelodie wie bei Mozart.*)

Sehr häufig ist zu lesen, daß Joseph Haydn und Mozart die kirchlichen Werke Michaels höher als ihre eigenen gestellt hätten. Diese Nachricht ist jedenfalls mit Vorsicht aufzunehmen. Wann sollen beide diese Äußerung getan haben, die schon ihrer Ähnlichkeit halber Bedenken erregt? Joseph Haydn gewiß vor den sechs großen Ämtern (nach 1792) und Mozart selbstverständlich vor Ave verum und Requiem. Sehr viel ausgebeutet wurde diese Nachricht, um die Werke der beiden Großmeister herabzudrücken. Man wird gewiß nicht fehl gehen. wenn man diesen Ausspruch als Liebenswürdigkeit der beiden deutet.

Um die Michael Haydn-Forschung hat sich bekanntlich Otto Schmid in neuerer Zeit besonders verdient gemacht.

---

*) Vgl. E. Istel: E. T. A. Hoffmann und das (zweite) Requiem von Michael Haydn, Kirchenmusikal. Jahrb. Nr. 21. (1908) S. 160.

Beethoven.

Über Beethoven zu reden, möchte wohl überflüssig erscheinen, ist doch die ästhetisierende Literatur geradezu riesig.*) Über Beethovens Verhältnis zur Religion sind jedoch recht unklare Ansichten verbreitet.

Gleich Mozart entstammte Beethoven einem geistlichen Staate, wo er bis zu seiner Mannesreife blieb und gleich Mozart eine ausgesprochen katholische Erziehung genoß. Dass das josephinische Wien, wohin Beethoven 1792, ein Jahr nach Mozarts Tode, dauernd übersiedelte, keineswegs so irreligiös war, als man es gerne hinstellen möchte, ist bereits erwähnt worden. Von Beethoven ist es im übrigen bekannt, daß er vor seinem Ende als guter Katholik die Sterbesakramente andächtig empfing. Durch diese Tatsache ist das von tendenziösen Frömmlern wie Indifferenten in gleichem Maße verbreitete Gerede von Beethovens angeblicher Religionslosigkeit zur Genüge widerlegt. Beethovens Religiosität war jedenfalls aufrichtig,

*) Oulibischeff, Laurencin, Marx, Kretzschmar, sowie die sehr gute, wenn auch immerhin noch lückenhafte Schrift über die Missa solemnis von Dr. R. Sternfeld, vor allem aber die Quellenarbeiten von Th. v. Frimmel und Thayer: Beethovens Leben. (Die Geschichte der beiden Messen in den bereits erschienen Bänden.)

ohne Kleinlichkeit, seines großen Geistes eben würdig, und dies spricht sich auch deutlich in seinen Kirchenwerken aus. Daß er sich in die Liturgie vollkommen versenkte, soll im nachstehenden erwiesen werden, ist übrigens auch durch Nachrichten belegt.

Beethoven hat bekanntlich zwei feierliche Messen, C-Dur Op. 86 und D-Dur Op. 113 komponiert. Wir können gleich sagen, daß sich bei ihm der Einfluß seines großen Lehrers Josef Haydn ganz überwiegend zeigt; den Choral hat Beethoven nicht angewandt. Das Anknüpfen an Haydn erklärt am deutlichsten die Entstehungsgeschichte der C-Messe, die gleich den letzten Hochämtern Haydns ebenfalls für Eisenstadt geschrieben war.

Die C-Messe trägt trotz ihres bedeutenden Umfanges und der reichen Instrumentation nicht durchaus so ausgesprochen den Charakter der Missa solemnis wie Haydns Hochämter. Das Kyrie beginnt mehr nach Mozartschen Vorbildern mit einem einfachen Thema und entsprechender Begleitung; erst das *Christe* erhebt sich zu höheren Sphären. Das Gloria, dessen Anfang gleich dem Kyrie geradtaktig ist, folgt in Bezug auf Anlage und Detail dem der Nelson-Messe. Auch die Anlage des Credo bietet bis auf die Ausführung des Anfanges keine wesentlich neue Erscheinung. Der energische Ausdruck Haydns schien ihm für den Credo-Anfang nicht zu behagen; Beethoven setzt dafür Aufregung und Schauer. Höchst geistreich zu nennen ist das *Et resurrexit,* welches bei *sedet* den Höhepunkt erreicht.

Das Sanctus, bei welchem gegen die sonstige Gewohnheit die Tonart wechselt, schließt sich den edelsten Haydn'schen Vorbildern an, während das Benedictus eine ruhigere Haltung aufweist.

Die größte Veränderung zeigt das Agnus. Zwar behält Beethoven — und hier zeigt sich so recht der große Künstler — die hergebrachte Form bei, aber er geht mit dem *Dona* um einen gewaltigen Schritt weiter: Auch Beethoven drückt die lebhafte Sehnsucht nach Frieden aus und zwar mit sehr bedeutenden dynamischen Mitteln. Statt der festlichen Zwischenspiele und Durchführungen unterbricht er aber die Bitte um Frieden durch den aufgeregten Zwischensatz: *Agnus dei* bis *miserere*. Der Schluß ist wie beim Haydn'schen kleinen Amt ein ruhiger — mit dem Thema des *Kyrie*.*) Für die Aufführung bietet die C-Messe sehr bedeutende Schwierigkeiten, ganz ungleich größere als irgend eine Messe von Haydn.

Was Beethoven in seiner ersten Messe angedeutet, hat er in seiner zweiten glänzend ausgeführt. Wohl bewußt dessen, was Haydn geleistet,*) hat er sein ganzes Können eingesetzt, um dem Herrn ein würdiges Werk

---

*) Die Messe gefiel bei ihrer ersten Aufführung wenig; man vermißte Haydns Vollendung, konnte dabei die großartigen Neuerungen nicht erfassen (Thayer Beethoven III, S. 21, insbes. Pohl: Zur C-Dur-Messe von Beethoven im „Grenzboten" Jg. 27. 4. S. 245 ff., vgl. übrigens auch die Anzeige der Messe anläßlich deren Erstausgabe 1813 Allgem. Musikzeitung Jg. 15, S. 389.

*) Vgl. Beethovens Brief an Fürst Esterházy vom 26. Juli 1807, Thayer, III, S. 18 und IV. S. 289.

zu schaffen, und die Missa selbst als sein gelungendstes Werk erklärt. Zum Nachdenken aber fordert es auf, daß die Missa im Gegensatz zur Neunten Symphonie, mit der sie zeitlich wie geistig sehr verwandt ist, und in welch letztere man doch alles Mögliche und Unmögliche hineingedeutet hat, stets sehr merklich beiseite gesetzt wird. Wie verschwindend ist die Zahl der Aufführungen der Missa gegenüber der Neunten Symphonie! Der Grund, warum die Missa sich nicht der Verbreitung wie die „Neunte" erfreut, liegt darin, daß die Missa ohne Kenntnis der Liturgie nicht in ihrer Wesenheit verstanden werden kann; das liturgische Element liegt eben den Akatholiken begreiflicherweise ferne.*) Die dermalen in kirchenmusikalischen Dingen herrschende katholische (cäcilianische) Presse unterdrückt aber bei diesen wie den entsprechenden anderen Werken dieser Kunstrichtung stets mit Absicht liturgische Erklärungen.

---

*) Vgl. meine Studie anläßlich der ersten von mir mitgemachten liturgischen Aufführung in Preßburg, St. Leopolds-Blatt 1893 Nr. 7. Die Entstehungsgeschichte der Messe ist durch den nunmehr erschienenen 4. Band von Thayers Beethoven-Biographie hsg. v. Riemann vielfach in neues Licht gerückt. (S. 175 ff.) Hier werden auch die Behauptungen von Beethovens angeblich unkatholischen Ansichten widerlegt. Sehr bezeichnend ist auch der Ausspruch Beethovens: „Wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt, ich schriebe nichts als große Symphonien, Kirchenmusik, höchstens noch Quartetten. (Beethovens Klage wegen geringen Einkommens war allerdings nicht ganz berechtigt!) Wenig bekannt ist, daß Beethoven beabsichtigte, noch eine dritte Messe (in Cis-Moll) und ein Requiem zu schreiben.

Beethovens Missa ist nun aber trotz dieses einmütigen Widerstandes aus beiden extrem verschiedenen Lagern ein ausgesprochen konfessionelles Kunstwerk, und nur in diesem Sinne in ihrer Wesenheit zu verstehen.

Beethovens „Messe in D, Op. 123" heute „Missa solemnis" ohne weitere Bezeichnung genannt, vergleicht man am besten mit Michel Angelos Peterskirche. Die kindliche Naivität der früheren Zeit fehlt beiden Werken, aber sie sind Werke der höchsten künstlerischen Energie und Wollens, beide einzig und unerreicht. Wer wird sich unnötig die Freude verderben!?

Beethoven hat auch hier keineswegs mit der Form gebrochen; im Gegenteil, er hält sich streng an dieselbe, die sich ja, durch die Kultusbedürfnisse bedingt, entsprechend gestaltet hat. Die Missa solemnis ist eigentlich noch konservativer als die C-Messe.*) Namentlich entspricht die rhytmische Gliederung fast ganz der Theresienmesse von Haydn.

Beethoven vermeidet es auch in dieser Messe, Kyrie, Gloria und Credo in einzelne selbstständige Sätze zu zerteilen, im strikten Gegensatz zu Bach's H-Moll Messe,**) aber auch zu Haydns Cäcilien-, Mozarts beiden

---

*) Ebenso ist die Leonoren-Ouverture Nr. 3 formell ganz konservativ im Gegensatz zur älteren Nr. 2, wo die Reprise gekürzt ist.

**) Mit Bachs „Hohe-Messe" hat sie höchstens die Schwierigkeit der Aufführung einigermaßen gemeinsam. Bachs „Hohe Messe" ist ein Kantate über den Messtext ohne Berücksichtigung der

C-Moll- und Cherubinis D-Moll-Messe. Im Gegenteil: Die liturgisch zusammengehörigen Stücke einheitlich musikalisch zu gliedern, ist wie bei Haydns reifsten Werken auch seine Aufgabe. Den Grad der Feierlichkeit erreicht Beethoven, ebenso wie Haydn, weit weniger durch den für den Kult ungeeigneten räumlichen Umfang, als durch die gesteigerten Mittel und den Inhalt. An Umfang haben fast alle eben genannten Messen anderer Meister Beethovens Missa weit in Schatten gestellt.

Das Kyrie ist gleich Haydns Theresien-, Mozarts Krönungsmesse u. s. w. dreigeteilt, doch das *Kyrie* ausschließlich auf die beiden äußeren, das *Christe* auf den mittleren Satz beschränkt wie bei Haydns Cäcilien- oder Mozarts erster C-Moll-Messe. Die äußeren Sätze sind höchst festlich; die Art wie *Kyrie eleison* ausgerufen wird, liegt auch hier nicht den Textworten zunächst. Hier war eben auch die liturgische Situation, gleich wie bei den älteren Meistern maßgebend. „Das *Kyrie* sei an Festtagen hell und freudig“ schreibt ein Jahrhundert später P. Kienle und bestätigt damit, ohne gerade zu wollen, die Auffassung der Klassiker. Freilich, wer wollte dem Beethovenschen Kyrie die unerreichte Gedankentiefe absprechen!?

Das Gloria, welches im Gegensatz zur C-Messe, der Haydn'schen Tradition gemäß mit einer vom *Kyrie* verschiedenen Taktart anfängt, hält die Mitte zwischen

---

Liturgie, dauert gegen drei Stunden, Beethovens Missa mit vollem Ritus nur siebenviertel Stunden!

der Anlage der Theresien- und Nelson-Messe. Bis *qui tollis,* welches den langsamen Mittelsatz bildet, ist dasselbe einheitlich ($^3/_4$) gestaltet, nur das *Gratias* etwas verlangsamt. Bei *quoniam* tritt ein kurzes Stück in der Taktart des Anfangs ein, woran sich eine ausführliche geradtaktige Fuge *in gloria* schließt.*) Die Reprise des Anfanges ist für den Schluß aufbehalten und sehr gekürzt.

Die größte Neuerung zeigt das Credo. Gegen Gewohnheit tritt hier eine neue Tonart (B-Dur ein). Im Übrigen hat Beethoven aber auch hier die Haydn'schen Traditionen treu — treuer als in der C-Messe — bewahrt. Bis *Et incarnatus* ein energischer geradtaktiger Satz, bei *et vitam* eine ungeradtaktige Fuge u. s. w. Die Neuerung aber besteht darin, daß das Hauptthema erst bei *et in spiritum* wieder beginnt, und hier nach dem apostolischen Symbolum statt «*et*» «*credo*» gesetzt ist.**) Allerdings ist die Wiederkehr des Hauptthemas nur als Überleitung zur Haupttonart behandelt (von F nach B)

---

*) Hier, wie in der Credofuge ist allerdings eine Steigerung des Tempos vorhanden, der Eindruck einer opernhaften Stretta jedoch schon durch die bedeutende Ausdehnung des schnelleren Teiles wie durch die Schlussätze ausgeschlossen. (Ähnliche Steigerung des Tempos im Gloria von Haydns Pauken- und Schöpfungsmesse.)

**) Als Vorstufe hiefür mag gelten, daß in der Heiligmesse von Haydn erst bei *et in spiritum* wieder die Haupttonart eintritt. Eigentümlich allerdings ist auch die kursorische Art, mit der Beethoven gerade in der Missa die Lehre über den heiligen Geist und das folgende behandelt, im direkten Gegensatz zur Ausführlichkeit des entsprechenden ersten Teils des Credo.

in welch letzterer Tonart die gewaltige Schlußfuge geht. Durch die Wiederkehr des Hauptthemas bei der Lehre vom heiligen Geist, die übrigens Schubert noch vollkommener ausgebildet hat, ist der Inhalt des Glaubensbekenntnisses musikalisch höchst sinnreich gekennzeichnet: Die drei göttlichen Personen bilden den Hauptbestandteil, Menschwerdung, Leiden und Verherrlichung Christi selbständig ausgeführte Mittelsätze, das von uns allen erhoffte ewige Leben *et vitam* dagegen die Schlußfuge. Von den Einzelheiten mag nur erwähnt werden, daß bei *et homo factus est* eine neue Taktart eintritt, die im *Crucifixus* bleibt. Ähnliche Andeutungen fanden sich auch in Haydns Nicolai-, Theresien- und Harmoniemesse. Die geheimnisvolle Begleitung mit der Flöte im *Et incarnatus* ist augenscheinlich durch das entsprechende Stück in Haydns Schöpfungsmesse angeregt.*)

Besonderes Interesse bietet das vom unbegleiteten Chor kurz gebrachte *Et resurrexit.* Es gibt Dinge auf der Welt, die trotz ihrer Bedeutung sich doch nicht entsprechend künstlerisch darstellen lassen. Dazu gehört die Auferstehung Christi, deren Darstellung gegenüber der Leidensgeschichte stets sehr abfällt, man denke an die Passionszyklen Dürers, ebenso wie an die Oberammergauer Passionsspiele. Und Raffael hat seinen Entwurf zur Auferstehung in die Darstellung der Verklärung umgebildet. So haben auch die großen Meister von Haydn

*) Mayrhofer: „Die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik" S. 125 denkt bei Haydn an ein — Schwegelpfeiferl; ob bei Beethoven ebenfalls?

bis in die neuere Zeit sich damit begnügt, das größte aller Wunder einfach durch den Kontrast zu kennzeichnen.

Den Höhepunkt der heiligen Handlung begleitet Beethoven mit einem einheitlichen Satz. Da die Messe für die Inthronisation des Erzherzogs Rudolf als Fürsterzbischof von Olmütz bestimmt war, hat er sie als Pontifikalmesse charakterisiert und das Interludium während der Wandlung gleich mitkomponiert.*) Die Disposition des Sanctus ist vom Haydn'schen nur dadurch verschieden, daß das *Hosanna* einen kurzen selbständigen Teil bildet. Diese Anlage findet sich auch in Mozarts erster C-Moll-Messe K. 139. Obwohl die Singstimmen des *Sanctus* im Notensysteme der Soli notiert sind, sind dieselben zum mindesten von *Pleni* an als Tutti gedacht, was aus der vollen Begleitung ganz unwiderleglich hervorgeht. Daß der Anfang des *Et incarnatus* (Tenor) im Tutti-System steht, beruht auf einem ähnlichen Versehen. Der lebhafte Jubel des *Hosanna* wird plötzlich — gleichsam durch das die Wandlung ankündende Glockenzeichen — abgebrochen, worauf das Interludium (in G nach B überleitend) eintritt.

Das populärste Stück der Messe ist unstreitig das

---

*) In der Wiener Hofburgkapelle spielt während der Wandlung die Orgel. Die Sitte, daß während der Wandlung auch die Orgel schweigt, ist eine deutsche. Im Caeremon-episc. heißt es 28. Kapitel § 9: Bei der Wandlung jedoch wird die Orgel im ernsteren und sanfteren Tone gespielt. Ebenda II. Buch, 8. Kapitel, § 71: Nach der Wandlung fährt der Chor mit Benedictus fort (D.)

sich unmittelbar anschließende *Benedictus*. Wie in der Chorphantasie und neunten Symphonie bringen auch hier zuerst die Instrumente (Violinsolo) das Thema, worauf erst allmählich die Singstimmen einfallen. Das *Hosanna* ist, wie bereits oft bei Haydn, organisch verwoben.

Das Agnus ist dispositionell der C-Messe nachgebildet, obschon viel ausführlicher. Dem überaus zerknirschten Agnus (H-Moll) folgt das *Dona* D-Dur, $^6/_8$ („Bitte um inneren und äußeren Frieden"). Wie in der C-Messe sind auch hier im Dona der Bitte um inneren Frieden angsterfüllte Ausrufe gegenübergestellt („Bitte um äußeren Frieden"), letztere unterbrechen das *Dona*, den größeren Dimensionen des Werkes entsprechend, zweimal und zwar in geradtaktigen Zwischensätzen. Das deutliche Vorbild für diesen Satz ist übrigens der entsprechende in Haydns Paukenmesse. Und doch ist gerade das *Agnus* der Missa solemnis so recht Beethovens ureigenstes Werk! Der gleichsam mitten im Thema abbrechende Schluß deutet sinnreich an, daß die heilige Handlung noch nicht zu Ende ist; gewiß wenig konzertmäßig! Wie ganz anders schließen weltliche Werke Beethovens, vor allem die neunte Symphonie!*)

*) Bezüglich der Erwägungen Thayer-Riemann a. o. O. Seite 352 über die Kirchlichkeit oder Unkirchlichkeit des *Dona* mag nur so viel gesagt sein, daß gerade bei den zahlreichen liturgischen Aufführungen in Preßburg, denen doch so verschiedenartig gesinnte Teilnehmer anwohnen, meines Wissens niemand etwas irgendwie ungehöriges an dem Dona fand. Und auch Krutschek, der doch des *Hosanna* des *Sanctus* für „neckisch" findet, (Kirchenmusik. Jahrbuch 1894, Seite 163f) hat nichts gegen das Rezitativ des

Überhaupt sind die Schlüsse der einzelnen Sätze der Messe sehr beachtenswert: Keiner der Sätze schließt irgendwie brillant und doch bewundernswert logisch. Das Kyrie ganz ruhig, das Gloria bricht plötzlich ab, das Credo verklingt ganz leise. Überall ist eine tiefinnerliche Wirkung im Gegensatz zu äußerem Effekt erzielt.

Es geht aus dem Gesagten zur Genüge hervor, daß Beethovens große Messe keineswegs in der Luft hängt. Überall zeigten sich die Vorbilder, vor allem, wie schon durch die Entstehungsgeschichte erklärlich: Josef Haydn. Ebenso einleuchtend aber ist es auch, daß die Missa nur als Begleitung der Meßliturgie geschaffen ist, und nur in diesem Zusammenhang voll zur Geltung kommen und verstanden werden kann, was die berühmten Preßburger Aufführungen zur Genüge erwiesen haben*).

Allegro assai. Es frägt sich allerdings, ob Krutschek musikalisch ernst zu nehmen ist. Aus dem „Jahrbuche" ist er seither gründlich verschwunden.

*) Hier mögen die nachweisbaren ersten Aufführungen der Messe aufgezählt werden: (wo nicht eigens bemerkt, vollständig) 1824, 26. März: Petersburg (Konzert); — 1824, 7. Mai: Wien, Kärntnertortheater (nur Kyrie, Credo, Agnus); — 1827: Frankfurt a. M. (Konzert) (Sanctus und Benedictus), — 1830: Warnsdorf in Böhmen unter Vinzenz Richter beim Hochamt am Peter- und Paulsfeste; — 1835: Preßburg im Krönungsdome beim Hochamte unter Kumlik (später Thiard-Laforest, Burger, Franek, Dr. Kossow). — Nach der Allgemeinen Wiener Musikzeitung Jg. 4, S. 10 wurde die Messe 1844 auch in der Wiener Hofkapelle aufgeführt.

Franz Schubert.

Bei Schubert*) zeigen sich neben hoher und eigenartiger Vollendung bereits die Spuren des Niederganges, namentlich in jenen Teilen, die sich am frühesten ausgebildet haben (Gloria, Sanctus). Immerhin gehören auch diese Werke zu den bedeutendsten Schöpfungen des goldenen Zeitalters der Musik. Mehr als der ältere Meister bricht der junge Künstler oft höchst glücklich mit den Traditionen. Die musikalische Anlage ändert sich merklich, die Instrumentation ist in den Messen mit größerem Orchester weit reicher, bisweilen auf den Gesang etwas drückend, die Fugen sind meist holprig, dazu kommen noch die uns freilich so lieb gewordenen „himmlischen Längen". Wie Beethoven, wechselt auch Schubert die Tonart mehrfach, und zwar meist bereits beim Gloria. Das Gloria der F-Messe geht in C, das der G- in D,

---

*) Vgl. Kreißle v. Hellborn: Franz Schubert. Wien 1865. Dieses ausgezeichnete Werk bedürfte einer Neuauflage! Wichtige Nachträge in Heubergers Schubert-Biographie. Vor den Surrogat-Biographien ist zu warnen! Einiges hübsche enthält Klatte: Franz Schubert in dem Sammelwerk: „Die Musik", Heft 22, 23, ebenso die Monatsschrift: „Die Musik". In Bezug auf die Wiedergabe Schubertscher Kirchenmusik steht seit Max v. Weinzierl der Chor der Piaristenkirche zu Maria Treu in Wien an erster Stelle

das der As- in E, das der Es- in B, Credo und Sanctus wieder in der Haupttonart, mit Ausnahme der As-Messe, wo das Credo in C, das Sanctus in F geht. Einheitlich im Sinnne der älteren Messen sind die Messen in C und B.

Der Text wird oft willkürlich, bisweilen sogar ungrammatikalisch, allerdings nie so spielend wie von Michael Haydn behandelt; so fehlt in der As- und Es-Messe *patrem omnipotentem*, im Gloria der G-, B- und C-Messe, das zweite *Jesu Christe*, ebenso findet sich oft statt des *suscipe* das *miserere* wiederholt (B-, C-, As-, Es-Messe) usw. Noch wunderlicher ist es, wenn es in der As-, Es- und B-Messe heißt: *hosanna in excelsis Deo* oder im *Credo* der C-Messe meist das *et* fehlt*).

Hier zeigt sich, daß die jüngere Generation durch die Bewegungen die die Welt erschütterten, auch dem tieferen Verständnis der Liturgie einigermaßen entfremdet wurde. Die älteren Meister, denen die Liturgie in Fleisch und Blut übergegangen war, haben sich auch nach diesen Ereignissen nicht geändert. Immerhin hat auch Schubert, der ja Sängerknabe an der kaiserlichen Hofkapelle in

*) In neuerer Zeit, insbesondere in Befolgung des Kirchenmusikdekretes der Ritenkongregation vom 7. Juli 1904 „Quod Sanctus Augustinus", sind die Texte auf den Kirchenchören richtig gestellt worden, in Wien z. B. ziemlich allgemein, wie in St. Stefan St. Peter u. s. w. Außerordentliche Verdienste für die Textkorrekturen hat sich die Firma N o v e l l o in London erworben, welche in den Neuausgaben klassischer Kirchenwerke durchaus richtig gestellte Texte hat. Die Arbeit ist von G a l e durchgeführt worden. Die Verbesserungen waren, wenn auch mühsam, ohne Gefahr für die Wirkung des Kunstwerkes durchzuführen.

Wien war, das Wesen der liturgischen Musik wohl erkannt. Die textlichen Willkürlichkeiten sind auch niemals aus Bequemlichkeit geschehen; dies blieb der späteren Generation vorbehalten.

Der Schwerpunkt des Gottesdienstes liegt fortan mehr noch als früher in der Messe. Vespern und Litaneien usw. entstehen weit weniger. Der Grund hiefür liegt in der Aufhebung der vielen geistlichen Häuser. In Österreich begann man zwar damit, doch verfuhr man anderwärts ganz ungleich barbarischer, während die angesehensten geistlichen Stifte in Österreich bis heute noch als edelste Kulturstätten fortbestehen.

Dem Kunstwert nach sind Schuberts sechs lateinische Messen sehr verschieden. Ob der in der Literatur obwaltenden Unklarheiten möge eine Rangeinteilung folgen: die kostbarsten Messen sind die (große) in Es und (kleine) in G. Hieran reiht sich die in F, weiter die B und C. Die As-Messe muß trotz vieler Schönheiten im ganzen als schwaches Werk bezeichnet werden.

Die meisten seiner Messen schrieb Schubert für den Liechtenthaler Kirchenchor, dessen Regenschori damals Michael Holzer war, dem auch die C-Messe gewidmet ist. Honorar erhielt er nur für die „Deutsche Messe“.

Das Kyrie ist durchwegs einheitlich, oft von pastoralem Charakter (F-, G-, Es-Messe), das *Christe* bildet den Mittelsatz und ist wirksam hervorgehoben. (Am schönsten in der Es-Messe.) Das *Gloria* ist entweder rasch durchkomponiert (C-, G-Messe), im übrigen hat es die kürzere dreiteilige Form mit langsamem Mittel-

satz, aber, der gleich näher zu betrachtenden eigentümlichen Textbehandlung entsprechend, verändert. Die F- und As-Messe nähern sich der Form der ausgeführteren Messe, indem der langsame Satz bereits bei *Gratias* beginnt. In der As-Messe tritt bei *Domine* ein neues Tempo ein, welches bis zum Schluß bleibt. In der Ausführung zeigt sich, wie bemerkt, im Gloria die willkürliche Behandlung am meisten. Besonders interessant ist hiefür der Anfang des Gloria von Schuberts größter Messe in Es. Hier wechseln reine vokale und vom vollem Orchester gebrachte Stücke. Diese Art erinnert unleugbar an die *Donas* Haydns; wir sahen, wie sinnreich diese Form dort angewendet ist. Bei Schubert ist dieselbe mehr äußerlich angeregt, in der Ausführung allerdings in der höchsten Vollendung! Die Worte *laudamus, benedicimus* u. s. w. weisen in der Deklamation nicht die Präzision auf, die wir namentlich bei Haydn und Beethoven bewundern. Die Textbehandlung ist oft sehr willkürlich; die Anfangsworte kehren in den großen Messen F, As und Es vor dem langsamen Satze wieder; sehr schön ist in der As- und Es-Messe die refrainartige Wiederkehr des *gratias*. Durchwegs ist das zweite *domine deus* u. s. w. vor *qui tollis* und *qui sedes* wiederholt. In der G-Messe fällt dies wenig auf, da die Worte (sehr geschickt!) unter die Stimmen verteilt sind, dagegen hat Schubert diesen Teil, besonders in der Es-Messe, in ausführlichster und auch ergreifendster Weise behandelt. Bei solcher Vollendung müssen freilich alle die Bedenken schweigen, wenn auch solche Werke, wenigstens in dieser Hinsicht, nicht

als Muster gelten können.*) Bei *Quoniam* ist die Reprise. Bei den größeren Messen beginnt mit »*Cum sancto*« die Fuge.

Den Glanzpunkt in Schuberts Messen bildet unbedingt das Credo. Schubert hat mit jugendlicher Kraft, und zwar vor Beethoven, die als klassisch anzusehende Form angewendet. Bereits das Credo der F-Messe (1814) hat die Form des entsprechenden Satzes von Beethovens Missa solemnis: das Hauptthema kehrt erst bei *et in spiritum* wieder, während Beethovens C-Messe (1807) noch die ältere Form hat. Selbstverständlich waren diesem Schuberts Messen nicht bekannt; zwei große Geister haben unabhängig das Richtige erkannt! Aber während Beethoven die Wiederkehr des Hauptthemas bei *et in spiritum* nur als Überleitung zur Haupttonart behandelt, tritt bei Schubert an dieser Stelle Hauptthema und Haupttonart vollkommen plastisch ein. Schubert hat, wenigstens in dieser Hinsicht, Beethoven noch übertroffen.

Auf die Charakterisierung der Einzelheiten des Credo

---

*) Ähnlich der neunten Symphonie von Beethoven, die sicher auch nicht das Muster für die Komposition eines Gedichtes ist! Spätere Komponisten sind übrigens nicht zurückgeblieben; als eines der lehrreichsten Beispiele mag das Requiem von Berlioz genannt sein. Die Ausgabe von Novello hat die fehlenden Worte durchwegs ergänzt. Eine noch einschneidendere, doch künstlerisch vollkommen zu rechtfertigende Textrichtigstellung der Es-Messe hat Weirich auf dem Chore von St. Stefan in Wien durchgeführt. (1. Aufführung Kirchenweihfest 1907). Eine sehr schöne Aufführung erlebte die Messe 1906 in der Stadtpfarrkirche in Graz unter A. Kofler.

verzichtet Schubert im Gegensatz zu seinen Vorgängern allerdings ziemlich vollständig. An Stelle der Schilderung des Einzelnen tritt die allgemein gehaltene Stimmung. Hervorgehoben ist lediglich Menschwerdung, Leiden- und Verherrlichung Christi. (*Et incarnatus, Crucifixus, et resurrexit.*) Der Vorzug gebührt, wenigstens der Anlage nach, den früheren Messen, bei denen dieser Satz in einem Tempo komponiert ist. Das Credo der F-Messe, ist bei aller Schönheit immerhin noch etwas monoton; Schubert war damals erst 17 Jahre alt. Um so mehr staunen wir über das der G-Messe.*) Das Credo ist hier als Gebet gestaltet und beginnt feierlich-ruhig. *Et incarnatus* und *Crucifixus* sind wirksam hervorgehoben. Bei *resurrexit* werden die Töne laut und mächtig und kehren bei *et in spiritum* um so wirkungsvoller zum geheimnisvoll leisen Hauptthema zu-

*) Trompeten und Pauken hat erst Ferdinand Schubert, mit Billigung des Komponisten dazugesetzt, um eine Aufführung im Chorherrnstifte Klosterneuburg bei Wien zu ermöglichen, vergl. Mandyczewskis Revisionsbericht Leipzig 1887. Die neue Gesamtausgabe hat nur die Originalbesetzung abgedruckt. Die verstärkte Instrumentierung ist übrigens sehr wirkungsvoll. Bekanntlich gab Robert Führer diese Messe als sein eigenes Opus heraus, vergl. „Allgemeine Wiener Musikzeitung", Jg. VII, S. 597, über die Erstaufführung des noch ungedruckten Werkes ebd. V., S. 77. Die Art, wie die Messe in der Wiener Hofkapelle aufgeführt wird, gehört wohl zum Vollkommensten, was man in dieser Art überhaupt haben kann. Eine ganz vorzügliche, dabei überaus stimmungsvolle Aufführung der G-Messe erlebte ich 1906 bei einer Primiz im romantischen Reichenau am Semmering. Welches Werk wäre wohl auch für einen jungen Priester angemessener als dieses!

rück und schließen kurz in derselben Weise. So hohe Vollendung in der Form hat Schubert später nicht mehr erreicht. Das *Credo* der Es-Messe weist zwar dieselben Hauptdispositionen auf, doch hat es Schubert nicht unterlassen können, bei *Et incarnatus* und *Crucifixus,* den älteren Meistern entsprechend, einen langsamen Satz einzufügen und am Schluß eine Fuge »*et vitam*« anzuhängen. Wer will ihn darob tadeln!

Wer sich so recht an den Stilwandlungen der Kunst überzeugen will, vergleiche den Kanon im *Et incarnatus* der Es-Messe mit dem der Heilig-Messe von Haydn. Bei Schubert ist alles malerisch geworden! Recht formlos ist bei allen wunderschönen Details das Credo der As-Messe, das aus der B-Messe geht dagegen ganz auf die ältere Anlage zurück, ein deutliches Zeichen, wie wenig sich das Genie seiner Tat bewußt ist!

Das Sanctus schließt sich der Mozart'schen Anlage an, da das Allegro erst bei *Hosanna* eintritt; das Sanctus der F- und B-Messe ist einheitlich gestaltet; bisweilen ist es etwas länger als für den Kultus wünschenswert. Der langsame Satz ist zu meist mächtig brausend, dem Charakter nach der „Allmacht" verwandt. Den höchsten Schwung nimmt hier wieder die Es-Messe, wo besonders der Eintritt des *Hosanna* von großartigster Wirkung ist, während das *Hosanna* der G-Messe, namentlich bei zu schneller Temponahme, ein wenig zur Banalität neigt.

Unter den Benedictus ragen die der F- und G-Messe hervor, beide in Kanonform. Das erstere klingt, was bei

Schubert selten ist, merklich an Mozart an, das letztere ist augenscheinlich von dem Quartett in Fidelio »*Mir ist so wunderbar*« sehr glücklich angeregt. In den übrigen Messen auch in der Es-Messe ist dieser Satz weniger bedeutend. Für die C-Messe hat Schubert noch ein zweites Benedictus komponiert. Das *Hosanna* des *Sanctus* wird am Schluß wiederholt, nur in der F-Messe ist es mitkomponiert.

Das Agnus ist, der Tradition nach, meist zweiteilig, doch ist das *Dona* nicht mehr so deutlich in Kontrast gebracht. In der F-Messe ist im *Dona* das Kyrie mit bewegterer Begleitung wiederholt, in der Es-Messe macht sich der Beethovensche Einfluß geltend: Die Wiederholung des kräftigen *Agnus* ($^3/_4$) unterbricht das ruhige *Dona* ($^4/_4$). Gegen damalige Gewohnheit ist hier das *Agnus* dem Mittelsatz des *Gloria*, wenn auch nicht ganz gleich, so doch ähnlich. Unter all diesen Herrlichkeiten nimmt einen allerhöchsten Rang das Agnus der G-Messe ein. Dasselbe zeigt die Anlage, die wir bereits bei Mozart K. 258 und in der Adventmesse (D-Moll) von Michael Haydn fanden; *miserere* und *Dona* sind vollkommen gleichartig behandelt. Nachdem ein Solo (E-Moll) schmerzvoll eine Bitte gebracht, wiederholt der Chor *miserere* (entsprechend das drittemal *dona*) in G-dur. Und wie schön klingt der Schluß aus! Und das hat ein achtzehnjähriger Jüngling geschrieben! Eine solche Frühreife ist in der Kunstgeschichte kaum ein zweitesmal zu finden. Wir begreifen es, daß Salieri den Jüngling Schubert bereits nach der F-Messe umarmte!

Die nachklassische Zeit.

Es mag nun ein Blick auf die allgemeine Geschichte geworfen werden. Die französische Revolution und die darauf folgenden Kriege hatten tiefgehende Änderungen herbeigeführt. 1792 war das französische Königtum, bald darauf eine Anzahl kleinerer Staaten, und schließlich 1806 das römisch-deutsche Kaisertum zusammengebrochen. Das König- und Kaisertum galten als Hauptstützen der katholischen Religion. Kaiser Franz II. (I.) rettete vom römisch-deutschen Kaisertum was zu retten war. Wien war nun mehr den je der Mittelpunkt des katholischen Europa. Mit den Umwälzungen Hand in Hand ging die Einziehung der Kirchengüter durch Aufhebung der alten Kulturstätten, der geistlichen souveränen Fürstentümer und Stifte.*) Nur in Österreich, wo mit dem Aufräumen unter Kaiser Josef II. begonnen worden war, und teilweise auch in der Schweiz, erhielten sich die alten Stifte und blühen heute noch. Mit dem Eingehn dieser alten geistlichen Kulturstätten ging auch die

---

*) Über die Schädigung der Musikpflege vergl. „Allgemeine Musikzeitung", Jg. 17, S. 168, dazu den Aufsatz „Alte und neue Kirchenmusik" ebd. 16, S. 577, die Musik in Köln vor und nach der Säkularisation 17, S. 801.

Kenntnis der Liturgie zurück. Das Latein machte immer mehr der Sprache des Volkes Platz. Auch der Adel büßte in der Folge an Glanz ein. Immerhin stehen neben dem Wiener Kaiserhofe gerade um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts eine Anzahl Adelsgeschlechter mit glänzenden Namen in der Kunst- und Musikgeschichte, vor allen das fürstliche Haus Esterházy, dem wir nach Wiedereinführung des feierlichen Gottesdienstes die sechs großen Messen von Haydn, die C-Messe von Beethoven und die von Hummel verdanken, ferner die erlauchten Häuser Schwarzenberg, Fries, Razumofsky, unter den Einzelnen besonders Kardinal Erzherzog Rudolf, Erzbischof von Olmütz. Die Aufgabe des Klerus und des Adels übernahm ohne Gewaltsamkeit allmählich das künstlerisch reif gewordene Bürgertum. Es entstanden Vereine, welche die Musikpflege zum Zweck hatten.*)

In den Provinzstädten übernahmen die Musikvereine in der Regel die gesamte ernste Musikpflege wie auch den Unterricht. In Wien entstanden an einzelnen Pfarrkirchen Kirchenmusikvereine.

Der älteste Musikverein entstand in Laibach, bereits 1702 als academia philo-harmonicorum.**)

*) Das Verzeichnis der noch bestehenden Vereine im „Musikbuch aus Österreich". Wien, Fromme. Sehr wichtig für die Tätigkeit dieser Vereine sind die eben nicht sehr verbreiteten „Jahresberichte". Eine sehr reiche Sammlung dieser Art besitzt die Wiener Universitäts-Bibliothek.

**) Vgl. *Keesbacher & Bock.* Die philharmonische Gesellschaft in Laibach. 1902. Mantuani a. o. O.

Unter den bekanntesten Musikvereinen sind zu nennen: Der Verein zur Beförderung der Tonkunst in Prag 1810, der steiermärkische Musikverein, gegründet 1815.*) der oberösterreichische, gegründet 1821 von Anton Meyer,**) der Kirchenmusikverein von St. Anna, später „Verein zur Förderung echter Kirchenmusik" in Wien,***) der Kirchenmusikverein von St. Karl zu Wien,†) gegründet 1825, der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag, gegründet 1826,††) der Kirchenmusikverein am Krönungsdome St. Martin zu Preßburg, 1833†††) (derselbe veranstaltet bis heute auch die Konzerte), der Dom-Musikverein zu Salzburg, gegründet vom Kardinal Friedrich Fürst Schwarzenberg 1841*), der Kirchenmusikverein an der Wiener Josefstädter Piaristenkirche, 1843,**) u. s. w.

Reiche Pflege fand die Musik nach wie vor in den

---

*) Vgl. *Bischoff:* Chronik des steiermärkischen Musikvereines. Graz 1890. Dazu auch „Allgem. Musikzeitung" 27, S. 157. Um diese Zeit entstand auch die Gesellschaft der Freunde für Kirchen- und Volksmusik in Warschau, für den Jos. Elsner 1815 ein *Veni sancte spiritus* schrieb.

**) Vgl. „Allgem. Wiener Musikzeitung", Jg. 1, S. 353.

***) Vgl. hierüber bes. „Allgem. Wiener Musikzeitung", Jg. 5. Inhalt: Kirchenmusik.

†) Vgl. Dobner, Geschichte des Kirchenmusik-Vereines St. Karl Boromäus. Wien. 1875.

††) „Allgem. Musikzeitung", 40, S. 477.

†††) „Allgem. Musikzeitung", 38, S. 781.

*) „Allgem. Wiener Musikzeitung", Jg. I, S. 640, V, S. 165.

**) „Allgem. Wiener Musikzeitung", 4, S. 557 ff. (Kloss).

erhaltenen geistlichen Stiftern Österreichs.*) Erst in neuester Zeit, insbesondere in den Stiften des westlichen Niederösterreichs (Diözese St. Pölten) ist viel von den alten Traditionen zu grunde gerichtet worden. Die Gegensätze waren noch nicht hervorgetreten. Das vielgeschmähte System Metternich sorgte dafür. Die Kräfte waren nicht zersplittert. Alles warf sich auf die Musik. Es war so recht das Zeitalter der Ernte nach den katholischen Klassikern, als deren letzter, Schubert, allzufrüh starb.

In der Kirchenmusik blieb, wie bemerkt, Österreich, vor allem Wien, führend. Der Einfluß machte sich sogar bis nach Italien geltend. Noch heute sieht man z. B. im Dome zu Verona ein geräumiges Musikpodium (Empore ist es kaum zu nennen) aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, welches Zeugnis davon gibt, daß dort um jene Zeit viel und ohne Zweifel auch gute Kirchenmusik gepflegt wurde.**) So ein musikalisch herrlich ausgestattetes Hochamt in einer dieser Prachtkirchen mag eindrucksvoll genug gewesen sein!

Das beredteste Zeugnis von der Kunstentfaltung jener Zeit geben jedoch die Kirchenmusikarchive

*) Sehr interessante Berichte in der „Allgem. Musikzeitung", Jg. 31 (1829), S. 373 ff. „Österreichs Prälaturen". vgl. auch „Allgem. Wiener Musikzeitung", Jg. 2, S. 92 (Admont), mitgeteilt von Alois Fuchs.

**) Vgl. den Bericht über eine Aufführung des Mozart'schen Requiems in S. Carlo ai Catinari in Rom 1841, „Allgem. Wiener Musikzeitung", Jg. 1, S. 219, dazu auch S. Schiedermair, Simon Mayr und die Kirchenmusik. Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 21, S. 155.

unserer älteren katholischen Kirchen. Welcher Bienenfleiß steckt darin! Die Werke jener Zeit sind handschriftlich so zahlreich verbreitet, daß man heute, insbesondere dort, wo künstlerischer Rückgang der Kirchenmusik ist, kaum einer Ausgabe bedarf.

Die erste Änderung dieser Verhältnisse sollte das Jahr 1848 bringen. Viel durchgreifender aber waren die Ereignisse von 1859 und insbesondere 1866 — durch die Lostrennung des katholischen Österreich von dem deutschen Bunde.

Es ist leicht begreiflich, daß unter diesen Verhältnissen eine ungeheure Fülle von Kirchenkompositionen entstanden ist, selbstverständlich im Werte höchst ungleich. Es gab kaum einen Komponisten, ohne Unterschied der Religion, der sich nicht auf dem Gebiete der Meßkomposition versucht hätte (z. B. Otto Nicolai.)*) Der bedeutendste Kirchenkomponist der nachklassischen Periode — der sogenannten „Biedermeierzeit" — ist J. N. Hummel (1778—1837).**)

Hummel entstammt der kunstreichen Stadt Preßburg. Seinen Weg hat er übrigens nicht über den Kirchenchor

---

*) Oft war es auch bei Chorregenten kontraktliche Bedingung, daß sie Kirchenmusik komponieren. Ein recht fleißig gearbeitetes Verzeichnis der Kirchenmusikvereine wie auch der Komponisten der nachklassischen Zeit bei Gabler „Die Tonkunst in der Kirche" S. 202 f.

**) Vgl. Batka & Wodianer: Festschrift anläßlich der Enthüllung des Hummeldenkmales in Preßburg. Über die D-Messe „Allgemeine Musikzeitung" 17, S. 600, B ebd. 21, S. 390, Es, 22. S 517.

gefunden. Die erste Anregung für seine Kirchenwerke bekam er als vollendeter Meister wiederum bei Esterházy! Hummel hat die Tutti-Messe zur höchsten Vollendung gebracht (ein Vorbild war ja durch Mozarts Messe K. 167 gegeben, welche ebenfalls nur für Chor geschrieben ist). Es sind dies Hummels B- und D-Messe, von denen die erste überhaupt sein bedeutendstes Kirchenwerk ist. Hummel verzichtet in beiden Werken auf Soli vollkommen. Reichen Wechsel zwischen Soloquartett und Chor zeigt dagegen seine großartige Es-Messe. Den Text behandelt Hummel korrekt, behilft sich aber gleich Schubert bisweilen mit der Stimmung, z. B. im Credo der B-Messe. Die Disposition der Messen Hummels ist meistenteils die der kürzern Haydn-Messe. Das Kyrie einheitlich. Der Mittelsatz des Gloria beginnt bei *qui tollis.* Originell ist das Credo der B-Messe, welches ein ganz einheitliches Tempo aufweist. Etwas theatralisch mutet uns gerade hier das *et resurrexit* an. Wie bei Haydn und Mozart stehen alle Sätze vor der Wandlung in derselben Tonart. Im Sanctus beginnt das schnelle Tempo bei *Pleni.* Das Benedictus hat in der Es- und D-Messe eine längere Einleitung. Das *Dona* ist selbständig behandelt. In der D-Messe wechseln hier Vokalsätze und instrumentale Zwischensätze. Dagegen sind die Violinen in den Fugen oft ziemlich einförmig „scharrend", was übrigens an mehreren Stellen der As-Messe von Schubert auch schon vorkommt. In Hummels B-Messe findet sich die „*Amen*"Fuge", die ob der Wiederholungen des einzelnen Wortes notwendigermaßen monoton wirken muß. Sehr bemerkbar ist bei

Hummel das Hervortreten einer selbständigen Melodie ohne gerade durchwegs besondere Höhe des Gedankens oder der Kunstfertigkeit. Das charakteristischeste Beispiel hiefür ist das allerdings herrliche Benedictus der B-Messe. In der D-Messe erscheint zum erstenmale die verderbte Lesart *„da pacem“* neben *Dona nobis pacem.**)

Sehr bedeutend als Messenkomponist (22 an der Zahl), mehr noch ob seiner vielfach unerreichten Einlagen *Omnes de Saba, Terra tremuit* u. s. w. ist der Wiener k. k. Hofkapellmeister Joseph von Eybler**) (1 64—1846), eine ausgesprochene heroische Künstlernatur. Für seine Kirchenwerke sind die zahlreichen Instrumentalsoli charakteristisch. Von seinen Messen sind die für die Preßburger Krönungen Ferdinand I. und mehrerer Kaiserinnen geschriebenen „Krönungsmessen“, sowie die St. Moriz-Messe besonders zu erwähnen. Mehr noch als Michael Haydn haben Eybler und viele Zeitgenossen ihre Werke vielfach mit dem Geranke der Figuration nach Art einer Violinetüde umsponnen, wodurch der Vokalsatz nicht selten gedrückt wird. Mehr lyrisch ist Johann Bapt. Gänsbacher***), Domkapellmeister zu St. Stephan in Wien (1778—1844), besonders hervorragend durch seine Insrumentalvespern.*) Ziemlich ver-

*) (D.)

**) Vgl. Wurzbach biographisches Lexikon d. betr. Art., auch „Allgemeine Musikzeitung“ 31, S. 669 u. ö.

***) Vgl. „Allgemeine Wiener Musikzeitung“ Jg. 1, S. 101 ff. daselbst Verzeichnis seiner Werke, Nekrolog 4, S. 429.

*) Gute Aufführungen in St. Stephan zu Wien (als sog. 1 Vesper) zu hören.

gessen ist der einst vielgefeierte Ignaz Ritter v. Seyfried (1776—1841), besonders bekannt durch seine nicht immer sehr geschmackvoll erscheinenden Arrangements*), sowie Sigismund Neukomm (1779—1858). Zu nennen sind ferner Franz Süßmayer, Mozarts Schüler (1766—1803), Abbé Maximilian Stadler**) (1748—1833) (Messen in G und B), Ferdinand Schubert (1794—1859), Bruder des Franz, Andreas Bibl (1794—1878), Anselm Hüttenbrenner in Graz (1794—1868), bekannt durch seine nahen Beziehungen zu Schubert und Beethoven, sowie der berühmte Theoretiker Simon Sechter (1788—1867)***), ganz besonders bemerkenswert ob seiner „Landmessen". Ein sehr schönes Werk ist die Es-Messe des berühmten Violinvirtuosen Joseph Mayseder (1789—1863). Ein sehr liebenswürdiger Meister, insbesondere in seinen herrlichen Einlagen *(in Deo speravi)* ist Ludwig Rotter (1810—1895), sowie der berühmte Meister des Klavierspiels Karl Czerny (1791—1857). Zu nennen sind ferner der Schullehrer in Perchtholdsdorf Ambros Rieder (1771—1855), Josef Blahack (1779—1846), Chorregent von St. Peter in Wien.†) Ungleich schwächer ist Josef Preindl (1756—1831) und insbesondere Ignaz Aß-

*) Vgl. übrigens „Allgemeine Musikzeitung" Jg 24 (1822), S. 614, Jg. 33, S. 758, Jg. 36, S. 557; Nekrolog in der „Allgemeinen Wiener Musikzeitung" Jg. 1, S. 465.

**) „Allgemeine Musikzeitung" 31, S. 445; Nekrolog 36, S. 133.

***) Pohl, Simon Sechter, 1868.

†) In Riemanns Musiklexikon unrichtig Blahag.

mayer (1790–1862), von denen wohl nur ganz Vereinzeltes den Zeitgeschmack überdauert hat.

Strenger als diese Meister ist J. G. Albrechtsberger (1736—1809) in seinen Vokalwerken.*) Die Instrumentalkompositionen desselben sind konventioneller. Ausgezeichnet sind seine Orgelkompositionen.

---

*) Die reine Vokalmusik wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Wien eifriger gepflegt als man gewöhnlich annimmt, vgl. „Allgemeine Wiener Musikzeitung“ Jg. 1, S. 91.

Die Pastoralmesse.

Das Aufkommen dieser Kunstgattung, welche die Weihnachtsstimmung zum Ausdruck bringen soll, hängt mit der Romantik zusammen. Die gesteigerte Feier des neugeborenen Heilandes geht bekanntlich auf den großen Heiligen Franz von Assisi und dessen Orden zurück.*) In der bildenden Kunst sind es besonders die sogenannten „Krippen“, Darstellungen der Geburt Christi in Einzelfiguren, die zur Weihnachtszeit in den katholischen Kirchen aufgestellt, die Weihnachtsstimmung vermitteln. In der Musik kam die Weihnachtsstimmung erst spät zur Geltung, dafür aber um so mächtiger.



Die Vorurkunden für die Pastoralmesse sind übrigens nicht bei den katholischen Meistern, sondern in den protestantischen Oratorien, insbesondere bei Händel und Bach zu suchen und zwar namentlich im „Messias“ und im „Weihnachtsoratorium.“ Außerdem haben wir von Bach ein Orgel-Präludium, „Pastorale“ genannt. Wir finden in den obgenannten Werken so ziemlich den ganzen Apparat der Pastoralmesse vorgebildet: den Gesang der Engel, die Hirtendudelei, die Wiegenlieder, schließlich auch das Echo. Wider Erwarten haben auf

---

*) Vgl. Thode: Franz von Assisi

diese Kunstgattung die großen katholischen Meister, insbesondere Haydns Jahreszeiten, kaum wesentlichen Einfluß geübt.

Die schönste Musik hat wohl die Pastoralmesse E-Dur*) von Abbé Vogler (1749—1814), ein namentlichin der Stimmung und Melodik unerreicht dastehendes Werk. Die Charakterisierung des Einzelnen ist dagegen der allerdings unbeschreiblich schönen und weihevollen Stimmung gegenüber einigermaßen vernachlässigt. Sehr verübelt hat man dem Komponisten das Echo: *incarnatus - natus*. Wunderlich ist es immerhin, daß Vogler, der doch Priester war, das *Crucifixus* wegläßt (bei den vielen Wiederholungen läßt sich dies allerdings leicht einfügen). Auch hier ist der Einfluß Bachs bemerkbar, der in den Text u. a. Fragen wie? wo? einstreute. Wer sich daran stößt, hat wohl nicht das rechte Verständnis oder auch nicht den Willen, das Kunstwerk in seiner naiven Größe zu erfassen. Eigentümlich ist auch der (phrygische) Schluß des Credo. Wollte Vogler dadurch das Stück als „Pastoral" charakterisieren? Besonders interessant ist in Voglers Messe das *Dona*, welches die in Kirchenwerken sehr seltene Form der Variationen aufweist. Jedenfalls ist diese Messe ein erstklassiges

---

*) Missa pastoritia. Partitur André in Offenbach. Vgl Schafhäutl: Abt Georg Jos. Vogler. Augsburg 1888. Von den Zeitgenossen wurde bekanntlich Vogler überschwänglich gefeiert; vgl. die Besprechung in der „Allgemeinen Musikzeitung" XVII. S. 61 (1815); in das krasse Gegenteil verfällt P. Mayrhofers Aufsatz in der „Gregorianischen Rundschau" 1906 Nr. 12 nnd 1907 Nr. 1.

Kunstwerk. Vogler ist, in diesem Werke wenigstens, eine Art Correggio. Man vergißt vor lauter entzückender Stimmung nicht selten, um was es sich eigentlich handelt.

Kaum minder wertvoll ist die 1830 komponierte Pastoralmesse des vielgeschmähten Anton Diabelli. In Gegensatz zu Vogler behandelt Diabelli den Text mit größter Sorgfalt. (Diabelli wollte anfangs Geistlicher werden.) Sinnvoll ist die pastoral gehaltene, sehr kunstvolle Fuge des Gloria im *Dona* mit verändertem Schluß wiederholt. Auch Schiedermayr hat eine sehr hübsche Pastoralmesse. Sehr gerühmt wird auch die Pastoralmesse von Führer*), ebenso die von P. Lindpaintner. Weniger bedeutend, stilistisch ziemlich ungleich, aber reich an schöner Melodik ist die Pastoralmesse von Ludwig Rotter. (Übrigens nur Kyrie und Gloria pastoral, das übrige aus einer anderen Messe ergänzt.) Sehr achtenswert sind die von Konradin Kreutzer (1780–1849) und G. Lickl (1789—1848), eine in A und eine größere in D. Als eines der schönsten derartigen Werke, wenn auch nur von ganz geringem Umfange, muß die Pastoralmesse von K. Kempter**), Op. 24 in G., bezeichnet werden, insbesondere auch ob der subtilen Textbehandlung. Zu den volkstümlichsten Stücken der neueren Kirchenmusik gehört das Benedictus dieser Messe, das ein wenig an das der B-Messe von Hummel anklingt. Als jüngstes Glied dieser Art ist die liebliche Pastoralmesse in G, Op. 92, von Josef Gruber zu nennen.

*) Verlag Hoffman in Prag. (D.)

**) Kempters Messen sind bei Böhm in Augsburg-Wien erschienen. Das Verzeichnis auf jedem Titelblatte.

Die Franzosen.

Ihr bedeutendster Kirchenkomponist ist Luigi Cherubini*) (1760—1842). Geschichtlich nimmt dieser Meister in Frankreich eine ähnliche Stellung in der Kirchenmusik ein, wie Haydn in deutschen Landen. Auch in Haydns Vaterland war die Tradition etwas gehemmt, jedoch nur ganz vorübergehend. In Frankreich dagegen hatte die Revolution und auch das erste Kaisertum tiefgehende Veränderungen geschaffen. Das folgende Königtum suchte wieder an die alten Traditionen anzuknüpfen und zwar nicht immer mit Glück: *la terreur blanche.* Dies alles merkt man auch der Kirchenmusik Cherubinis an: Sein Stil ist sehr ungleichartig.

Von Cherubinis Messen ist die in D-Moll (1821) weitaus die bedeutendste und auch stilistisch die geklärteste, dabei leider gerade formell nicht sein bestes Werk dieser Art. Kyrie, Gloria und Credo sind jedes in einzelne, ganz selbständig behandelte Stücke zerteilt; alles von einer Breitspurigkeit, die eigentlich nur von Bachs H-Moll-Messe übertroffen wird. Es ist demnach mehr

*) Vgl. Notice des manuscrits autographes composés par Cherubini, Paris 1845. Über die Kirchenmusik jener Zeit: „Allgem. Musikzeitung“ 27, S. 170.

eine „Meß-Kantate“. Dagegen sind die Sätze vom Sanctus ab in den Dimensionen ziemlich normal, daher im Verhältnis zum Ganzen zu kurz. Merkwürdig rhythmisch monoton ist Kyrie und Gloria. Nur das Christe allein ist ungeradtaktig.

Die übrigen Messen Cherubinis sind knapper und einheitlicher. Die Messen in F und A sind für sogenannten französischen Chor nur dreistimmig: Sopran, Tenor und Bass, mit sehr starker Orchesterbegleitung. In den zwei letzten Messen, in A und C*), tritt nach der Wandlung ein O *salutaris* ein, während beim *Sanctus* auch der Text des *Benedictus* gleich mitkomponiert ist. Das *Dona* ist mit Ausnahme der A-Messe thematisch vollkommen selbständig. Für Cherubinis Fugen ist charakteristisch, daß sie zum Schlusse fast immer eine Stretta haben.

Außerdem schrieb Cherubini noch ein achtstimmiges *Credo a capella* von größtem Umfange.

Unter den übrigen Messen der Franzosen ragt hervor die große Messe von Méhul (1763–1817). Rossinis große Messe, das letzte Werk des Meisters, ist dagegen wohl nur ein verwässertes *Stabat mater.* In neuester Zeit hat sich Charles Gounod (1818–1893) gerade auch als Messenkomponist einen nicht unverdienten Namen gemacht.

Gounod, der Repräsentant der Romantik in Frankreich, erhielt bereits in seiner Jugend einen Preis, zog später nach Rom, um den Palestrinastil zu studieren. Er

---

*) Vergl. „Allgem. Musikzeitung“. Jg. 33, S. 461.

bekleidete auch verschiedene Organistenstellen. Seine heilige wie profane Musik wirkt durch die Einfachheit der Melodie, entbehrt dabei aber nicht einer gewissen Pikanterie.

Unter seinen Messen ist die Ste. Cécilie (1882) die bedeutendste.*) Der Stil zeigt die Vorzüge wie die Schwächen des Komponisten der Oper Margarethe (Faust). Alles fließt von süßen Melodien über. Von der Oper unterscheidet sich das Werk eigentlich doch nur durch den Text. Dadurch, daß Gounod den Choral im heiligen wie profanen verwendete, hat er die stets wiederkehrende Behauptung, der Choral vertrage sich nicht mit moderner Musik, am besten widerlegt.

Das Kyrie ist sehr würdig, ohne Pose; der Anfang des Gloria ebenso wie der Schluß des Credo verklärt gestaltet — Harfenbegleitung. Das Credo beginnt, wie öfters, z. B. in der B-Messe von Hummel, unisono und ist sehr wirksam. Als Offertorium ist ein Instrumental-Interludium mitkomponiert, das Sanctus, ein Tenorsolo mit Chor zum Schlusse, ist etwas lang geraten. Außerordentlich wirksam ist im Benedictus der Choral verwendet. Im Agnus singt vor dem zweiten und dritten *Agnus Dei* eine Solostimme *„Domine non sum dignus“* u. s. w. Solche Interpolationen kommen auch bei der Choralmesse zu Ehren der Seligsprechung des Baptist de la Salle vor. In dieselbe Gruppe gehört auch

---

*) Bei Novello in London erschienen (D).

die merkwürdige Messe von César Franck (1822—1890), dreistimmig mit Orgel, Cello und Harfe *), ebenfalls mit einer Anzahl textlicher Eigenarten und Zutaten.

---

*) Die erste Aufführung außer Frankreich wohl in Preßburg unter Dr. E. Kossow, Ostern 1908.

Das Requiem.

Das Schwergewicht des Interesses der nachklassischen Zeit liegt eigentlich nicht in der gewöhnlichen Messe, sondern in der für die Verstorbenen. In dieser Kunstgattung sind die Franzosen viel eigenartiger und trotz Mozart bis heute für die Gestaltung des feierlichen Totenamtes vorbildlich geblieben. An der Spitze steht ebenfalls Cherubini.

Die düsteren Vorgänge der Revolution, die übrigens in der blutigen Geschichte Frankreichs ihre Vorgänger hatten, wirkten stets auch auf die Kunst ein. Auf französischen Grabmälern sehen wir häufig oben die Verstorbenen in betender Stellung, darunter aber mit furchtbarem Realismus als Leichen nackt dahingestreckt.

Mit feinem Sinn ist Cherubini dem gefährlichen Vorbilde Mozarts aus dem Wege gegangen, wohlbewußt, daß sich Kunstwerke allerersten Ranges zur Nachahmung nur sehr bedingt eignen. Cherubinis beide Requien sind ausschließlich Chorwerke. Der Stil ist weit einheitlicher als in den Messen. Das Dies irae des C-Moll-Requiems „mit dem Tam-Tam-Schlage“ ist ebenfalls ganz einheitlich angelegt, nur der Schluß *Lacrimosa* verlangsamt. Weniger gelungen ist ihm die Einheitlichkeit im Offertorium des

C-Moll-Requiems (1816), welche Mängel er im Requiem in D für drei Männerstimmen (1836) wesentlich verbessert hat. Die Trauer Cherubinis ist großartig, für andere Empfindungen aber hat er keine rechten Töne, dies zeigt sich deutlich im *Recordare* wie im *Hostias* seiner beiden Requien. Die Fuge *Quam olim* des C-Moll-Requiems könnte, aufrichtig gesagt, besser einem *Gloria* angehören. Mit dem *Sanctus* des Requiems wie der Messe weiß Cherubini auch nicht viel anzufangen. Er kommt über einen, je nachdem düsteren oder freudigen Pomp nicht hinaus. Dagegen trauert Cherubini auch nach der Wandlung. Statt dem *Benedictus* einen eigenen Satz zuzuweisen, hat er es mit dem *Sanctus* vereinigt und für die Zeit nach der Wandlung ein *Pie Jesu* eingeschaltet, welches allerdings in seinen beiden Requien auf das tiefste erschüttert *). In beiden Requien hat Cherubini nebst der Sequenz Dies irae auch das Graduale, aber nicht den Tractus mitkomponiert. Diese Bemerkungen dürften genügen, um Cherubinis Vorzüge und Schwächen, die eben in seiner geringeren Vielseitigkeit beruhen, festzustellen. Unter den Requien jener Zeit sind außerdem zu nennen die von Neukomm (zweichörig)**), Eybler (hochbedeutend)***), Seyfried, Winter†), Tomaschek, Ett, Vogler, Gottfried Weber (Op. 24).

---

*) Bisweilen hört man das *Pie Jesu* mit dem *Benedictus*-Text, was für das Kunstwerk kein Vorteil ist.

**) „Allgem. Musikzeitung“ 30, S. 763.

***) „Allgem. Musikzeitung“ 28, S. 305.

†) „Allgem. Musikzeitung“ 30, S. 213.

Zu „liturgischen Ungeheuern“ gehören die berühmten Requien von Berlioz und Verdi. Ihre Bedeutung ist derart oft gewürdigt worden, daß hier einige wenige Bemerkungen genügen dürften. Berlioz' Requiem (1837) ist doch eigentlich nur ob des unerhörten Spektakels der Bläser im *Tuba mirum* geschrieben. Im übrigen läßt es uns doch recht gleichgiltig. Vom *Recordare* z. B. gilt das bei Cherubini gesagte. Unglaublich verballhornt ist der Text. Im *Dies irae* werden z. B. Stellen aus dem Offertorium vorausgenommen. Das Requiem ist unbedingt eines der schwächeren Werke des genialen Koloristen.*)

Ganz ungleich mehr an unser Gemüt appelliert G. Verdis herrliches Requiem. Auch dieses Werk ist ungeheuer ausgedehnt, der Text jedoch keineswegs willkürlich behandelt. Die Einheitlichkeit des *Dies irae* wird durch mehrfache Wiederkehr des Anfangs während des ganzen Stückes betont.*) Das Libera ist mitkomponiert und bringt dem Text entsprechend eine Anzahl Motive der Totenmesse sinnvoll wieder.

Beide Requiem-Kompostionen haben Bethovens Missa

---

*) Dieser Ansicht war man z. B. in Wien, wo dem Publikum andere Requien, insbesondere Mozarts, geläufig sind, nach jeder Konzertaufführung. Über das Berlioz auf Kosten Mozarts preisende Urteil der Cäcilianer, vgl. meine Schrift. Die Frage der Reform S. 55.

**) Als das Requiem 1876 in Graz zum erstenmal zu hören war, zu einer Zeit, da die Kirchenmusik daselbst ganz besonders daniederlag, glaubten wir, es könne kein schöneres und erhabeneres Kirchenwerk geben!

solemnis, die ihnen das verhängnisvolle Vorbild war, an Umfang und Mittel wenigstens, beiweitem in Schatten gestellt. Beide sind übrigens für Begleitung der Liturgie geschrieben. Die erste Aufführung des einen fand im Invalidendome zu Paris, die des anderen in S. Marco zu Mailand statt.

Bei liturgischen Aufführungen, von denen auch sonst mehrfach berichtet wird, müssen die einzelnen Sätze, so gut es eben geht, während der Pausen abgespielt werden. Ungleich maßvoller, aber auch mit Extravaganzen (Totengloken!), sind die zwei Requien Op. 20 und 80 von Friedrich Kiel (1821—88), anspruchsloser das von Heinrich von Herzogenberg Op. 72 (1843—1900); formell sehr geschlossen sind die Requien Saint Saëns' Op. 54 und Ch. Gounods. Zu den letzten Ausläufern dieser Richtung zählen die Requien von A. Dvořak und Josef Reiter.*) Das „deutsche Requiem" Op. 45 von Brahms hat mit der katholischen Liturgie nur den Namen gemeinsam. Die Liturgie der Katholiken blieb dem Meister, der Protestant war, völlig fremd, obschon er in Wien lebte. Brahms „Deutsches Requiem" ist eine Kantate; es sind einzelne Stimmungsbilder, ohne dramatischen Aufbau, und keineswegs als Begleitung einer Handlung gedacht. Dasselbe gilt von Schumanns „Requiem für Mignon" oder Sigmund von Hauseggers „Requiem" benannter Vokalchor u. s. w.

---

*) Vgl. hierüber meinen Aufsatz im „Kirchenchor" Jg. 34, S. 29.

Ebensowenig gemeinsam haben diese Werke mit den „deutschen Messen“ von Michael Haydn und Schubert, welche beide den Zweck haben, die stille (gelesene) Messe stimmungsvoll zu begleiten.

Die Romantik und die Vorläufer der Reaktion. — Die Konservativen.

Eine hochbedeutende Stellung in der Kirchenmusik nimmt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Bayern, vor allem München ein.*) Hier war der Zentralpunkt der katholischen Romantik. Die Traditionen waren in Bayern allerdings durch die barbarische Aufhebung sämtlicher alten geistlichen Stifter ganz ungleich mehr als in Österreich unterbrochen, die religiöse Kunst lebte aber bald eigenartig neu wieder auf. Wie man in leitenden Kreisen, insbesondere am Hofe König Ludwig I., das Mittelalter, vor allem die Gotik, als allein kirchlich ansah und dabei die Denkmäler der Renaissance und Barocke in der brutalsten Weise zerstörte, so wandte man das Interesse auch der älteren Musik zu.

Indessen hing das Volk gleichwohl an der überkommenen Kunst und blieb bis heute weit konservativer als im nördlichen Deutschland. Unter den Bayern sind vor allem hervorragend Peter Winter (1754—1825) und J. C. Aiblinger (1779—1867), noch konservativ, auch in Vokalwerken sehr bedeutend. Kaspar Ett

*) Vgl. „Allgem. Musikzeitung" 30, S. 119, 36. S. 696.

(1788—1847), der eigentlich musikalische Gotiker, der sich durch die Einführung der altklassischen Vokalmessen hervortat, und Karl Greith (1828 - 1887). Zu nennen sind ferner: die Brüder Franz Lachner (1803—90) und Ignaz (1807—70), sowie H. Stuntz (1793 – 1859). Merklich weichlicher, aber immerhin hochachtbar ist Josef Rheinberger (1839—1901), hervorragend auch als Organist. Von älteren sind noch zu nennen der Benediktiner Franz Bühler (1760—1824), „der bayrische Schiedermayr", seit 1807 Domkapellmeister in Augsburg, Max Mich. Keller (1800—1865), besonders verdienstvoll durch Werke „für kleinere Verhältnisse", Georg V. Roeder (1780 – 1848) und F. X. Pentenrieder (1813—1867), Donat Müller, Franz Danzi (1763—1826), Alois Bauer und Witzka.

Parallel mit diesen Meistern gehen die Schlesier: der Breslauer Domkapellmeister J. J. Schnabel (1767 – 1831), auch bedeutend durch Vokalkompositionen,*) Bernhard Hahn (1780—1852), Ignaz Reimann (1820—1885) und der Österreicher Liberatus Geppert (1815 – 1881).**) Weit schwächer ist Karl Drobisch (1803—1854). Zu nennen ist hier auch Josef Elsner in Warschau, der Lehrer Chopins (1796—1854). Alle diese Komponisten stellten sich keineswegs in Gegensatz zu den Wiener Klassikern, trotzdem sich Anzeichen dafür in der Literatur schon früh finden; neben Thibeaut vor allem bei

*) „Allgem. Musikzeitung" 29, S. 621.

**) Freundl. Mitteilung des derz. Chordirektors in Jauernigg K. Fröhlich an D.

Tieck;*) bezeichnenderweise waren es damals immer Protestanten, die gegen die katholische Kunst (die bildende, wie Musik) auftraten. Es bedurfte erst der politischen Ereignisse von 1866, um unter den reichsdeutschen Katholiken diese Anschauung auch auf musikalischem Gebiete lebendig zu machen.

Eine Anzahl Künstler wirkten an der katholischen Dresdner Hofkirche: Johann Schuster (1748—1812), Reissiger (1798—1859)**), hier sind auch die Brüder Friedrich und Johann Schneider***) und Bernhard Klein (1793—1832) einzureihen.

Mehr ob des Namens als um seiner Meßkompositionen bemerkenswert ist C. M. v. Weber (1786—1826)†). Weber hat sich, obschon er Katholik, dazu Schüler Michael Haydns und Voglers war, erst in späteren Jahren durch seine Wirksamkeit an der katholischen Hofkirche in Dresden mit Kirchenmusik befaßt. Sein eigentliches Feld war die Oper. Der Stil in Webers Messen ist unglaublich schwankend; von einem einheitlichen Charakter kann einfach nicht die Rede sein. Von seinen zwei Messen ist die Es-Messe die bessere. Dagegen ist der

---

*) Eine interessante Diskussion dieser Art „Allg. Musikzeitung", 36 (1834), S. 721 (Pellisow) und 869.

**) Vgl. „Allgem. Musikzeitung" 41, S. 1013 und 42, S. 723.

***) Vgl. „Allgem. Musikzeitung" 43, S. 233.

†) Vgl. seine Biographie, geschrieben von seinem Sohne Max Maria v. Weber, 3 Bde. Webers Messen erschienen bei Haslinger in Wien und Novello in London. Daselbst auch der etwas mangelhafte Klavierauszug. (D.)

breite Schluß des Gloria in der G-Messe eine brillante Opernarie mit Chor, in der Haltung geradezu unangenehm zu nennen. Es braucht da zum Vergleich nur auf die Nelson-Messe Haydns hingewiesen werden.

In größten Gegensatz zu Weber tritt die Messe Op. 147 von Robert Schumann (1810—1856), ein ernstes Werk, wenn auch in der Erfindung ebenfalls nicht eben sehr erfreulich. Die ungleiche Textbehandlung zeigt, daß der Komponist mit seiner Aufgabe nicht ganz vertraut war. Schumann war Protestant.

Es wurde bereits bei Schubert berichtet, daß er den Text mehrfach willkürlich und unkorrekt behandelt hat, und auch die Gründe hiefür wurden angegeben. Daß Schubert nicht aus Bequemlichkeit so verfuhr, schließt die Form seiner Messen aus.

Andrerseits wurde gezeigt, daß man sich in vorjosefinischer Zeit, um kurz zu sein, dadurch behalf, daß man verschiedene Textstellen gleichzeitig absingen ließ, (z. B. Haydn in zwei früheren Messen). Das Bestreben, die Messen recht kurz zu machen, hat sich um die Dreißigerjahre des XIX. Jahrhunderts anscheinend vom nordwestlichen Deutschland aus verbreitet. Man kam nun wieder dahin, insbesondere das Gloria und Credo mit ihren langen Texten wieder möglichst zuzustutzen, und erreichte diese Absicht nur dadurch, daß man nun einzelne Sätze ganz wegließ.

Das allseitige Durchdringen und die Verbreitung der Musik trug eben nicht zur Verfeinerung bei. Alles wollte musizieren, ganz gleich, ob befähigt oder nicht. Seit

etwa 1840 schreibt man statt der bezifferten Orgelstimmen sogenannte „ausgesetzte Orgeln“ auf zwei Systemen wie eine Klavierstimme. Die ersten dürften von Karl Kempter und Rob. Führer herrühren. Das Orgelspiel der neueren Kirchenmusik war damit in neue Bahnen gelenkt*). Die Kenntnis des Generalbaßspieles ging infolgedessen zurück, ebenso wurden allmählich die C-Schlüssel, welche für die drei oberen Singstimmen in Gebrauch waren, durch Violinschlüssel ersetzt. Der Rückgang der Technik war hiemit begründet. Andrerseits aber war auch hiedurch der Grund gelegt, die Orgel zur teilweisen oder vollständigen Ersetzung des Orchesters zu verwenden, was man wohl einen „musikalischen Gschnas“ nennen darf. Man wollte eben auch in der Dorfkirche wie in den Städten Musik auf dem Chore machen und wenn schon nicht fein, doch wenigstens recht lärmend. Es ist dies das Zeitalter der Landmessen, zu denen übrigens auch eine Reihe sehr schöner Werke gehört.

Sehr beliebt wird es nun, das Kyrie beim *Dona* einfach zu wiederholen, was sich allerdings schon bei älteren Meistern vorfindet. Eine um diese Zeit aufkommende Textvariante ist „*Da pacem*“, die mit „*Dona nobis pacem*“ wechselt.

Zu den liebenswürdigsten Meistern dieser nachklassischen Zeit gehört der Bayer Karl Kempter (1819–1871), der typische Komponist der „Landmesse“, reich an melodischer Erfindung, in seiner Wesenheit überaus

---

*) D.

volkstümlich. Dazu sind Kempters Werke sehr leicht aufführbar. Übrigens ist Kempter in der Textbehandlung und Charakterisierung, insbesondere in seinen größeren Messen, sorgfältig. Das österreichische Gegenstück zu Kempter ist Robert Führer (1807—1861), eine glänzend veranlagte Künstlernatur, der leider der tiefere Ernst zur Durchbildung gefehlt hat. Er war seit 1839 Domkapellmeister in Prag, verlor jedoch seine Stelle aus eigener Schuld. Von da führte er durch Bayern, Oberösterreich und Salzburg ein Wanderleben, wo er oft für gewährte Gastfreundschaft ein Kirchenwerk schuf. Ob dieser Fabrikstätigkeit — er schrieb über 100 Messen — sind seine Werke sehr ungleich, der vierstimmige Satz aber meist gut.

J. B. Schiedermayr*) (1779—1840), gestorben als Domkapellmeister in Linz, gilt ebenso wie Anton Diabelli**) (1781—1858), der in Wien seinen bekannten Musikverlag hatte, als Vertreter seichtester Richtung. Auch bei diesen Komponisten muß eine reinliche Scheidung gemacht werden. Es ist gar manches Tüchtige darunter. Von Diabellis Pastoralmesse war bereits die Rede. Seine Messen in G und Es haben dauernden Wert.***) Auch verdankt das herrliche Notenarchiv von St. Peter

---

*) Eine sehr abfällige Kritik von G. W. Fink, „Allgem. Musikzeitung“ 30, S. 727; günstig „Allgem. Wiener Musikzeitung“ 1, S. 301.

**) Vgl. „Allgem. Wiener Musikzeitung“ Jg. 1, S. 626 u. 4, S. 10, die ein sehr günstiges Urteil fällt

***) Ehrendomherr Josef Kurz, Pfarrer der Kirche „am Hof“ in Wien, ein feinsinniger Musikkenner, † 1905, erzählte mir kurz

in Wien ganz vorzüglich Diabelli seinen Reichtum. Ungleich schwächer als die genannten Komponisten ist der Tiroler Franz Schöpf (geb. 1836), der Nestor der österreichischen Kirchenkomponisten, ebenso sein Landsmann Jos. Georg Zangl. Ihre späteren Werke zeigen den Einfluß des Cäcilianismus. Der tüchtigste Tiroler Komponist jener Zeit ist Matthias Nagiller (1815–1874). Ihm steht der Salzburger Karl Santner (1819—1880) würdig zur Seite. Zu nennen ist hier auch Ludw. K. Seydler in Graz (1810—187?).

Sehr achtenswerte Namen hat die Kirchenmusik in Böhmen*) zu verzeichnen: L. Kozeluch (1753–1814), V. Maschek (1755–1831), W. J. Tomaschek (1774–1850), insbesondere durch ausgezeichnete Aufführungen von Kirchenwerken hochbedeutend, Wittasek (1771—1839), Wenzel Heinrich Veit (1806—1864) und J. W. Kalliwoda (1800—1866). Die größte Verbreitung gefunden hat W. E. Horák (1800—1871), der „verbesserte Führer". Seine Messen sind von sehr schöner Erfindungskraft und außerordentlich gut spielbar. Von Rob. Führers Wirken in Prag war bereits die Rede. Von ungarischen Kirchenkomponisten sind zu nennen der Graner Domkapellmeister Karl Seyler (1815–1880),

---

vor seinem Tode mit sichtlicher Rührung, daß Diabelli für seine Primiz eigens ein *Domine non sum dignus* komponierte, welches abgesungen ward. als er die h. Kommunion austeilte.

*) Über Kirchenmusik in Prag Anfang des 19. Jh., vgl. „Allgem. Musikzeitung" IX. (1806), S. 65. Eine Geschichte der Musik in Böhmen von Richard Batka ist im Erscheinen begriffen.

der Fünfkirchner F. S. Hölzl (1808 - 1884), insbesondere der Erlauer Franz Zsaßkovsky (1819—1887),*) sowie Robert Volkmann (1815—1883) (zwei Messen für Männerstimmen Op. 28, 29).

Die Musik der nachklassischen Periode ist so recht die der unschuldigen Freude an der schönen Kunst, allerdings von geringerer Ideentiefe als das goldene Zeitalter. Überall sucht man schöne Melodien und schöne Instrumental- wie Gesangseffekte. Daß dieses Bestreben bei minderen Geistern oder auch bei schwächeren Werken bedeutender Komponisten zum gedankenlosen Musizieren werden mußte, versteht sich eigentlich von selbst. Besonders macht sich dies bei manchen Kyrie jener Zeit bemerkbar, die lediglich anmutige und recht gedankenlose Einleitungsmusiken sind. In Deutschland wurde es insbesondere beliebt, weltliche Werke, vor allem Opern, in Messen umzugestalten. Am bekanntesten geworden ist die aus *Cosi fan tutte* zusammengeleimte bereits oben erwähnte „falsche Krönungsmesse".**)

---

*) Die authentischen Daten erfahre ich von dessen Sohn Herrn Chordirektor Karl Z. in Erlau. Wurzbachs recht ausführliche Biographie schweigt über Z's letzte Jahre.

**) Unbedenklich verwendete z. B. Domkapellmeister Spindler in Straßburg als Schluß eines Te deums den Chor „Die Himmel rühmen" aus Haydns „Schöpfung", vgl. „Allg, Musikzeitung" (1814) 16, S. 839. Der Referent findet daran gar nichts, „umsoweniger, da ja Haydn in der „Schöpfungsmesse" auch etwas aus dem Oratorium verwendet hätte." (!) Daß dies bei Haydn doch etwas anders aussieht, hat der weise Mann — ebenso wie P.

Die Reaktion blieb nicht aus. An Stelle dieses Musikmachens trat allmählich der sein wollende Tiefsinn. Ganz in Verkennung der liturgischen Situation wurde das Kyrie düster, so daß der Beginn einer Messe sich von einem Requiem nicht unterscheidet. Nur selten wird das *Dona* als musikalisch selbständiger Satz behandelt, die Messe schließt ebenso düster, wie sie begonnen.

Der eigentliche Repräsentant dieser Reaktion ist Moritz Brosig (1815—1887), gestorben als Domkapellmeister in Breslau. Brosig wird heute gerne zu einem Komponisten erster Güte emporgeschraubt, was er sich gewiß selbst nicht einbildete. Bedeutender als seine Messen ist manche Einlage, z. B. das herrliche *Specie tua*. Übrigens hat auch Brosig die Messen vielfach mit gekürztem Text komponiert.

In diese Gruppe einzureihen ist Albert Becker (1834—1899), dessen Messe in B-Moll sehr gerühmt wird, sowie Felix Dräsecke (geb. 1837), beide Protestanten.

Ungleich bedeutender ist der Wiener Johann Herbeck*) (1837—1877), in erster Linie als Organisator von größter Vielseitigkeit. Seinen Bildungsgang begann er in der altehrwürdigen Zisterzienser-Abtei Heiligenkreuz bei Wien als Sängerknabe. Unter ihm

---

Mayrhofer heutzutage – freilich nicht eingesehen, beziehungsweise nicht einsehen wollen.

*) Vgl. dessen Biographie von seinem Sohne Ludwig. Daselbst auch ein Verzeichnis seiner Werke.

nahm die Wiener kaiserliche Hofkapelle einen Aufschwung, den sie wohl seit den letzten Habsburgern nicht mehr hatte, und an dessen Tradition das herrliche Institut trotz der traurigen Einschränkung, wovon bereits die Rede, heute noch zehrt.

Herbeck erst war es, der hier Schubert, Cherubini und Liszt einführte und den Brauch ins Leben rief, das Mozart'sche Requiem alljährlich am Allerseelen tage aufzuführen. Unter seinen Messen ist die in E-Moll die größte, kaum aber seine glücklichste. Das Werk ist der Wiener Hofkapelle so recht auf den Leib geschrieben. Die Soli sind bescheiden. Das Orchester dagegen ist in voller Entfaltung. Auch die Orgel tritt mehrfach ganz selbständig hervor. Das Kyrie ist sehr düster. In der Anlage, Detailgestaltung sowie auch in der ziemlich freien Textbehandlung macht sich Schuberts Einfluß geltend. In den kleineren Messen ist der Text etwas gekürzt. Als Herbecks glücklichstes Kirchenwerk muß die F-Messe bezeichnet werden, ein mittelgroßes „Sonntagsamt" von edelster und zugleich vollkommen natürlicher Erfindung. Auch die Messe für Männerstimmen und Blasinstrumente ist ein sehr schönes Werk. Herbeck ist nicht das zweifelhafte Glück wie Brosig zuteil geworden, zu einem Komponisten ersten Ranges emporgeschraubt zu werden.

Wesentlich trockener als Komponist mutet uns Gottfried von Preyer an (1807—1901), allgemein hochgeehrt gestorben als Domkapellmeister von St. Stephan in Wien, welche Stelle er beinahe 50 Jahre innehatte. Noch kurze Zeit vor seinem Tode hatte er trotz seines

hohen Alters mit eiserner Hand den Taktstock geschwungen. Unter seinen Messen erfreut sich die Dankmesse Op. 91 einer besonderen Beliebtheit. Sehr schön sind auch die Vokalmessen (mit Orgelbegleitung). Von noch größerer Bedeutung ist manche Einlage, z. B. das wunderschöne *Angelus.**) Mit der Textbehandlung hat es Preyer stets sehr genau genommen. In diese Gruppe gehört auch der Wiener Franz Krenn (1816—1897), Chorregent zu St. Michael in Wien, dessen Messen in Es (Op. 90) und namentlich die in C sehr achtenswerte Leistungen sind.**) Zu den nachgeborenen Werken dieser Richtung zählt die schöne Messe von Karl Nawratil***), die von Josef Vockner (1892—1894), sowie eine Messe mit Blasinstrumenten von Alex. Wunderer. Einige recht hübsche Messen hat auch Leop. Bauer geschaffen. Als bedeutendstes Werk dieser Richtung muß wohl Karl Führichs E-Moll-Messe gelten (1907), ebenso reich an Erfindung wie präzis in der Form, merklich unter Schuberts Einfluß stehend †). Alle diese Werke sind mit wenigen Ausnahmen Manuskript geblieben. Von anderen Werken wird weiter unten die Rede sein.

---

*) Preyers zahlreiche Werke erscheinen (doch wohl nur in Auswahl?) bei Böhm in Augsburg-Wien, hsg. v. *A. Weirich.*

**) Vergleiche auch „Wiener Allgem. Musikzeitung“ 45,S. 36.

***) In Druck erschienen in Wien bei Gutmann. Beachtenswert ist, daß die Messe trotz ihrer sehr freien Haltung in der sogenannten „cäcilianischen“ Presse sehr günstig beurteilt ward.

†) Erste Aufführung in der Piaristenkirche zu Wien am 8. Dezember 1907.

Während diese Meister ziemlich unabhängig in der überkommenen Weise wirkten, beziehungsweise noch wirken, war in Deutschland seit 1867 eine Bewegung eingetreten, die sich bald zu großer Macht entfalten sollte. Die künstlerischen Vorstufen bei den Münchner Meistern waren bereits angedeutet. Ins Rollen kam der Wagen aber erst nach den politischen Veränderungen des Jahres 1866 mit dem Ausscheiden Oesterreichs aus dem deutschen Bunde.

Dr. Franz X. Witt,

(1834—1888), der Gründer des „Cäcilienvereines“, war bekanntlich gleichzeitig die Seele des Unternehmens.

Nicht mehr eigentliche religiöse und künstlerische Zwecke, sondern religionspolitische sind die Tendenz dieser Bewegung geworden.

Witt ist in der Kunstgeschichte ein Unikum. Seine zahlreichen Kompositionen sind anerkanntermaßen schwach in der Erfindung, in der Mache dilettantisch. Ein paar Ausnahmen unter schrecklich viel Makulatur bestätigen die Regel. Zu den Ausnahmen gehören aber ganz gewiß nicht Witts Messen; man denke an die am meisten aufgeführte Lucia- oder Rafaelsmesse. Ihr Wert und ihre Bedeutung ist gleich den im Handel befindlichen Lourdesstatuen. Aber Witt war auch Journalist und vermöge dieser Eigenschaft half er da nach, wo es ihm in der Kunst gebrach. Dabei bediente er sich vornehmlich des Mittels, alles mögliche Schlechte in der Welt der hohen, aber eben auch wehrlosen Kunst in die Schuhe zu schieben, um hiedurch die Meisterwerke als unbequeme Konkurrenten in Mißkredit zu bringen. Witt dünkte sich Richard Wagner und Hanslick in einer Person. Mit Wagner vergleichen ihn seine Bewunderer noch heute

mit Vorliebe. Gleichwie sich Wagner gern mit Beethoven verglich, der doch schon ob des vollkommen verschiedenen Schaffensgebietes so wenig als möglich mit ihm gemeinsam haben konnte, verglich sich der katholische Priester und Kirchenkomponist Witt mit dem protestantischen Opernkomponisten Wagner. Die eigentliche Ähnlichkeit zwischen Witt und Wagner, falls überhaupt von einer gesprochen werden kann, ist ihre Eitelkeit, die man bei Wagner wenigstens ja ohne weiteres hinnimmt.*) Gleich Wagner versammelte auch Witt eine gläubige Gemeinde um sich, posierte auch danach und leistete sich unter anderem den Prachtsatz: „Je mehr der Künstler hervortritt, desto mehr tritt der Christ zurück". Für die Verbreitung seiner „Richtung" half ihm ganz besonders der Umstand, daß er eben Priester war. In dem Bestreben, allen etwas anzuhängen, und insbesondere in Bezug auf die rüde Manier hat auf Witt augenscheinlich der ebenfalls nicht sehr fromme Johannes Scherr Einfluß genommen. Aber während Hanslick sich mit seinem Zeitgenossen Wagner herumbalgte, hat Witt es wohlweislich vermieden, mit einem Lebenden von größerem Ansehen anzubandeln. Er befaßte sich mit den Denkmälern, deren Schöpfer längst schon tot waren, sich daher nicht mehr wehren konnten, und über die die Akten schon längst geschlossen waren. Daß er in der Wahl seiner Mittel nichts weniger als ge-

---

*) Vgl. übrigens die höchst interessante Studie von A. Pilcz: Psychiatrie und Musik in der Zeitschrift „Die Kultur", Jahrgang 6, Seite 174 f.

wissenhaft war, zeigt neben vielen das von ihm gefälschte Zitat aus dem *Dona* der Paukenmesse von Haydn. (Vgl. oben S. 40.) Von Zeitgenossen nahm er verhältnismäßig wenige mit, z. B. den Chorregenten Leopold Eder oder Frau Baudouin in Wien, alles aber in einer Weise, daß er erst recht nichts ausrichtete. Das große Publikum blieb dem Kampfe ganz fern. Witt rechnete mit der Unwissenheit und Indolenz. Mit der Anpreisung Palestrinas hoffte er aber auf einen ähnlichen Erfolg wie Mendelssohn mit Bach. Nur als Gelehrter hat Witt sich stets gedrückt und es vermieden, sich einer schärferen wissenschaftlichen Kritik auszusetzen. Daß er auf die wissenschaftliche und halbwissenschaftliche Literatur gleichwohl bedeutenden Einfluß genommen, ist bekannt.*) Sein Urteil beherrscht gleich dem Hanslicks auch heute noch sehr merklich die Kunstanschauung. Seine Kompositionen der Kritik weiterer Kreise durch Aufführung im Konzertsaale auszusetzen, hat Witt und seine Schule stets mit der Begründung, es sei nur Kirchenmusik, zu maskieren gewußt. Es entbehrt nicht ganz des Humors, wo die Anhänger Witts den „tiefsten Verfall" der Kirchenmusik zu erkennen glaubten und glauben. Früher erklärten

---

*) Unter den literarischen Schöpfungen Witts sind vor allem zu nennen die zwei von ihm gegründeten Zeitschriften „Musica sacra" und „Fliegende Blätter f. katholische Kirchenmusik, Cäcilienvereinsorgan", sowie die Schriften „Der Zustand der katholischen Kirchenmusik in Altbayern" 1865 und „Das kgl. bayer. Kultusministerium" 1868.

sie die Werke Schiedermayers und Diabellis für den „tiefsten Verfall“, dann entdeckte ihn Anton Seydler bei Mozart und Haydn, Mayrhofer in der Pastoralmusik . . . Ob der tiefste Verfall nicht doch bei Witt selber ist?

Der Grund, warum die Werke Witts sich dauernd festgesetzt haben, liegt außer in den bereits erwähnten auch in den Fortschritten der Notendrucktechnik. Während die älteren Kirchenwerke meist nur geschrieben verbreitet sind und im Archiv erst zusammengesucht werden müssen, hat Witt fast das ganze Kirchenjahr selbst komponiert und das ganze in Buchform sehr handlich herausgegeben.

Das Urteil über die Bedeutung Witts bewegt sich heute noch in den denkbar größten Gegensätzen. Während z. B. Riemanns Musiklexikon und auch sein engerer Gesinnungsgenosse Kretzschmar ihn mit wenigen Zeilen abtut, finden wir in Kothes Musikgeschichte Witts Bildnis inmitten der größten Meister.

Auf unsere Generation hat Witt hauptsächlich dadurch großen Einfluß geübt, daß er die Instrumentalmusik in der Kirche auf das lebhafteste bekämpfte. Allerdings fehlte es nicht an Konzessionen. Witt war für die Musik das, was die Gotiker in der bildenden Kunst. sind. Statt des künstlerischen Zusammenstimmens stellte er den Stilzwang auf. In der bildenden Kunst glaubt man die Kirchlichkeit in Spitzbogen und Krabben sowie steifen Figuren zu sehen; Witt und seine Anhänger erblicken den wahren Kirchenstil in unbegleiteter, möglichst

ausdrucksloser Musik.*) Künstlerisches Zusammenstimmen Nebensache. Daß wie bei den bildenden Künsten auch in der Musik die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung ihren Einfluß übten, ist leicht einzusehen. Der Einfluß war im heiligen wie profanen nicht immer ein glücklicher.

Wie dem auch sei, die von Witt verfochtene Anschauung, daß die Kirchenmusik nur bis zum XVI. Jahrhundert die richtige war und moderne Kirchenmusik nur dann Berechtigung habe, wenn sie in dieser Manier geschrieben sei, hat sich seither festgesetzt.

---

*) Vgl. hierüber insbesondere auch Guido Adlers Antrittsrede auf der Universität Wien. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1898. (Jg. 5.) Anton Bruckner äußerte sich in dieser Hinsicht: „Wenn ihnen gar nix mehr einfallt, dann erst is' kirchlich."

Franz Liszt.

Kein Meister zeigt den Gegensatz zwischen der überquellenden Instrumentalmusik in der Kirche und der allmählich stärker werdenden Reaktion, heute Cäcilianismus genannt, in deutlicherem Maße als Franz Liszt.*) (1811 bis 1886). Liszt war nicht wie Haydn, Mozart oder später Bruckner auf dem Kirchenchore aufgewachsen. Der Konzertsaal, in dem er als unerreichter Meister des Klavierspieles schon als Knabe Triumphe feierte, war und blieb bis an sein Lebensende das eigentliche Feld seiner Tätigkeit. Das erste Kirchenwerk dürfte seine C-moll-Messe für gemischten Chor und Orgel sein. Die Entstehungszeit wird um 1848 angesetzt.

Sich mit der Kirchenmusik ausgiebig zu befassen, dazu gab ihm aber die Einweihung der Graner Basilika Gelegenheit. Der hochsinnige Fürstprimas von Ungarn Johann Szitovsky beschloß, die Einweihung der mit größten Mitteln neuerbauten Domkirche

---

*) Vgl. L. Ramann, Franz Liszt, Leipzig, Bd. 2, S. 366 f. Daselbst auch die übrige Literatur. Die Differenzen zwischen der dort gegebenen Darstellung insbesondere zum Verhältnis der älteren Denkmäler ergeben sich von selbst. Die Gesamtausgabe der Werke Liszts ist eben im Erscheinen begriffen.

zu Gran auch durch ein entsprechendes Werk der Tonkunst zu verherrlichen, und betraute damit den bereits auf der Höhe seiner Siegeslaufbahn stehenden Landsmann Liszt, der allerdings der magyarischen Sprache niemals mächtig war. Wenige geschichtlich bedeutsame Momente sind durch die Kunst entsprechend bedeutend gekennzeichnet. Liszt hatte für die Ausführung freieste Hand, so frei, daß die Aufführung schließlich doch erheblichen Schwierigkeiten begegnete und Liszt sich zu Kürzungen entschließen mußte.

Der Komponist war sich der Bedeutung seiner Aufgabe wohl bewußt und schuf in seiner Graner Messe ein Werk, das Beethovens Missa solemnis zum mindesten an Umfang, angewandten Mitteln und Schwierigkeiten der Aufführung erreicht, wo nicht übertrifft.

In der Gestaltung schließt sich Liszt in dieser wie in seinen übrigen Messen an die älteren Vorbilder ziemlich konservativ an. Die liturgisch zusammengehörigen Sätze sind musikalisch einheitlich gestaltet. Der Text ist mit einigen Freiheiten korrekt behandelt: er wiederholt nach hergebrachter Weise die Intonationsworte des *Gloria* und *Credo*, wiederholt aber auch *Credo* während des ganzen Satzes u. s. w. Weniger liturgisches Verständnis zeigt die Besonderheit, daß er durchwegs dem Schlusse seiner Messen wie des Requiems ein musikalisch sehr deutlich gekennzeichnetes *Amen* anhängt. Es zeigt sich hier, wie wenig die immer stärker werdende puristische Richtung auf das Allernotwendigste, die Textrichtigkeit, Gewicht legte. In der Detailbehandlung gibt sich das

Bestreben kund, den Text nicht nur möglichst zu charakterisieren, sondern auch möglichst originell zu behandeln; so beginnt das *Gloria* der Graner Messe piano, *Laudamus* u. s. w. werden im flehenden Tone gebracht, das *Hosanna* des *Sanctus* verklingt leise. Merkwürdig wenig hervortretend ist das *Et incarnatus.* Die Tonarten der einzelnen Sätze wechseln in bunter Mannigfaltigkeit; dagegen war Liszt mit dem Rhythmus weniger sorgfältig. *Kyrie* und *Gloria* haben (mit Ausnahme der Missa choralis) denselben Takt. Das Kyrie aber ist niemals so düster, wie etwa in Cherubinis D-moll-Messe oder gar bei Brosig und auch bei Bruckner.

In der Ausgestaltung der Graner Festmesse speziell gibt sich der Einfluß der Franzosen, vor allem Berlioz', am meisten kund, was sich aus Liszts Bildungsgang erklärt. Außerdem hat die neunte Symphonie Beethovens deutlich eingewirkt, sowohl in den leeren Quinten des *Kyrie,* wie in der Wiederholung der Satzanfänge im *Dona.* Durch die Bekanntschaft mit Richard Wagner haben dessen Ideen auch auf Liszt eingewirkt, indem er das Leitmotiv auch in der Kirchenmusik anwendete und ein System daraus bildete. Vorgebildet waren die Leitmotive schon lange vorher in heiligen wie profanen Werken; erinnert sei hier an die Wiederkehr des Gloria-Motives im *Resurrexit* der Nelson-Messe von Haydn.

Besonders lehrreich für die Wandlungen der Kunst ist der Vergleich des *Crucifixus* mit zwei älteren Vertonungen. Bei Haydn überwiegt das Gefühl der Rührung, man denke nur an die Heilig- oder Nelson-Messe, bei

Beethoven Schmerz und Trauer, bei Liszt Entsetzen. An Kühnheit der angewendeten Mittel hat Liszt überhaupt nur in Berlioz seinesgleichen. Andrerseits hat sich Liszt aber auch den Ergebnissen der Musikwissenschaft nicht verschlossen und sich insbesondere mit dem durch die Editio der Medicea wieder in den Vordergrund des Interesses gerückten gregorianischen Choral beschäftigt. Dies zeigt sich in höchst augenfälliger Weise in seinem Oratorium „Christus", vollkommener noch in der Missa choralis (1859), Liszts einheitlichstem und durchgebildetstem Werke, das in den denkbar größten Gegensatz zur Graner Festmesse tritt.

Die Missa choralis ist nur für Singstimmen und Orgel geschrieben. Das Kyrie ist dreiteilig die äußeren Sätze gleich, der Mittelsatz in anderem Takt. Beim Gloria wechselt, wie bemerkt, der Takt, was bei den übrigen Messen nicht der Fall ist. Auch hat das Credo nur in dieser Messe die Schubert'sche Anlage, indem das Hauptthema bei *et in spiritum* wiederkehrt. Für das *Dona* ist das *Kyrie* verwendet. Die Messe ist demnach mehr als die anderen noch konservativ zu nennen. Allerdings ist auch hier Liszts gewaltige, temperamentvolle, subjektive Eigenart in jeder Note zu erkennen. Zu Haydns G-Messe verhält sich dieses Werk etwa wie ein Caravaggio zu Fiesole.

In der ungarischen Krönungsmesse, welche bekanntlich die Krönung Kaiser Franz Josefs I. und Elisabeths am 8. Juni 1867 in Ofen verherrlichte, finden wir die Gegensätze zwischen Nachahmung ältester Kunst

und allermodernster unmittelbar nebeneinander. Mitten in das in den überschwänglichsten Farben gehaltene Werk ist das beiläufig gesagt „altchristliche“ Credo, rhythmisierter Choral, eingefügt. Das Ganze ist ausgesprochen magyarisch national gehalten, eben der Veranlassung entsprechend.

Das Kyrie beginnt ungemein energisch, aber auch festlich. Umso demütiger ist das *Christe.* Im Gloria klingt bekanntlich der Rákóczymarsch durch. Das Benedictus beginnt gleich Beethovens Missa solemnis mit einem Violinsolo, aber in ungarischer Weise. Im Agnus ist der Mittelsatz des *Gloria* von *Qui tollis* an verwendet, was man nicht eben häufig findet. Das *Dona* verwertet die Motive des Kyrie.

Mehr als die anderen Messen zeichnet sich die Krönungsmesse durch große Knappheit aus. Das Gloria bricht sogar etwas unvermittelt ab. Die Dauer war vom Anfang an vorgeschrieben, man hatte in Gran Erfahrungen gemacht. Die zur Messe komponierten Einlagen, ein *Laudate* als *Graduale* und ein Orchesterzwischenspiel als Offertorium, sind liturgisch unrichtig und wiederum ein Zeichen, welch unklare Begriffe über die wirklich notwendigen Verbesserungen verbreitet worden sind.

Den frühen Abschluß von Liszts liturgischer Tätigkeit bildet die Orgelbegleitung zur stillen Messe, komponiert 1878—1879, welche die Stimmung der einzelnen Teile wiedergibt. In seinem weiteren Lebenslauf hat sich Liszt trotz seiner Frömmigkeit der Kirchenmusik ferngehalten. Witt und seine Presse haben sich wohl gehütet, diesen

unbequemen Konkurrenten zu weiterer Tätigkeit auf diesem Gebiete zu ermuntern.

Es ist aus diesen hervorgehobenen Merkmalen ersichtlich, daß Liszt in der Kirchenmusik eine höchst eigenartige Stellung einnimmt. Ob er nun als Angelpunkt bezeichnet werden kann und als Reformator anzusehen ist, wozu ihn viele gerne machen möchten, mag dahingestellt sein.

Anton Bruckner*)

(1824—1896), steht zu Liszt eigentlich in größtem Gegensatz. Bruckner war kein frühreifes Genie, auch in ziemlich beschränkten Verhältnisssen gezeitigt. Sein Talent entwickelte sich nicht glänzend im Konzertsaal, sondern bescheiden auf dem Kirchenchore und später in dem vornehmen oberösterreichischen Chorherrnstifte St. Florian. Hier war es freilich Bruckner nicht, wie seinerzeit Haydn am Eszterházyschen Hofe, beschieden, als Dirigent an der Spitze einer Künstlerschaar zu stehen und durch Erfahrung zu lernen, wie man alles auf das beste herauszubringen imstande sei. Er war Organist. Aus diesem Umstande erklären sich besonders die außerordentlichen Schwierigkeiten seiner Werke für die Aufführung.

Als einer der ersten, der Bruckners Bedeutung erkannte, muß der streitbare, aber von hohen Ideen beseelte Linzer Bischof Rudiger bezeichnet werden. Rudiger war es, der Bruckner zuerst einen erstklassigen künstlerischen Auftrag erteilte, und zwar für die Ein-

---

*) Vgl. R. *Louis,* A B. München 1905, S. 176 ff. Eine ausführliche Biographie von August Göllerich in Vorbereitung. Das Verzeichnis seiner in Druck erschienenen Werke in Wien bei Doblinger.

weihung der sogenannten Votivkapelle des neuen Linzer Domes, dem zuerst fertiggestellten Raume des heute noch unvollendeten Riesenbaues.

Bruckners Vorzüge und Schwächen zeigen sich in seinen drei Messen in deutlichem Lichte: Unerschöpfliche Erfindungskraft, dabei aber vielfach auch Mangel an Ausgestaltung und Gliederung. Dies zeigt sich schon in der Rhythmik. Kyrie und Gloria sind regelmäßig im selben Takt. Auch wechselt die Tonart in den späteren Messen stark, nur in der D-Moll-Messe ist sie einheitlich. Bruckners Harmonik ist auch in seinen Kirchenwerken vollkommen modern nnd eigenartig. Die Form und Textbehandlung der Messen ist dagegen die überkommene. Den strengsten Stil weist die E-Moll-Messe auf. Die Begleitung, ausschließlich durch Blasinstrumente, war durch die beschränkten Verhältnisse der kleinen Votivkapelle bedingt. In voller künstlerischer Freiheit bewegt sich die F-Moll-Messe, Bruckners bedeutendstes Kirchenwerk. Das Orchester überaus reich, bisweilen etwas massig.

Charakteristisch für alle drei Messen ist, daß sämtliche in Moll beginnen. Hier zeigt sich eben die Reaktion gegen die allzu heiteren *Kyries* jener Zeit, die allerdings, wie gezeigt, oft genug in das ebenfalls nicht zu lobende Gegenteil umschlug. Auch Bruckners *Kyries* sind alle düster gefärbt, wie zu einem Requiem gehörig.

Das *Gloria* ist dreiteilig mit langsamem Mittelsatz, der bei *qui tollis* beginnt, in der D-Messe aber origineller Weise bereits bei *Agnus* einsetzt.

Das *Credo* zeigt die Schubert'sche Anlage, indem

das Hauptthema bei *et in spiritum* wiederkehrt. Der Einfluß von Schuberts Es-Messe ist im Detail insbesondere in der (letzten) F-Messe auch in einer gewissen Wilkürlichkeit der Textbehandlung zu erkennen. Mehr als die älteren Meister hat Bruckner die Auferstehung Christi geschildert, am großartigsten in der F-Messe. Die ausführliche Behandlung der Sätze über den heiligen Geist (*qui ex patre*) ist wohl mehr aus musikalischen Gründen erfolgt, auch ohne die Prägnanz, die wir insbesondere bei Haydn bewundern. Das Sanctus schließt sich den älteren Vorbildern konservativ an; *Pleni* ist deutlich hervorgehoben. In der D- und F-Messe tritt auch ein rasches Tempo ein. Das *Hosanna* des *Sanctus* wird am Schlusse des Benedictus wiederholt. Das Agnus ist in der E-Moll-Messe einheitlich, in den anderen den älteren Vorbildern entsprechend zweiteilig, das *Dona* jedoch nicht mehr in Gegensatz zum ersten Teil gebracht. Aus Bruckners früherer Zeit stammt auch ein Requiem.

Gleich Liszt hat auch Bruckner in seiner letzten Lebenszeit wenig Anregung zu Kirchenkompositionen erhalten. Das Verhältnis ist hier gerade umgekehrt, wie bei den Klassikern.

Ob die Werke der beiden kirchlich berechtigt sind oder nicht, darüber wird viel gestritten. Es ist dies eben Gefühlssache und nicht exakt zu beweisen. Gewiß aber ist, daß derjenige, der Liszt und Bruckner als kirchlich anerkennt, notwendigermassen auch die Klassiker gelten lassen muß, sonst ist er nicht ehrlich.

Der Cäcilianismus. — Die Denkmalpflege.

Auf dem Gebiete der katholischen Kirchenmusik übt gegenwärtig der Cäcilienverein mit seiner Presse die größte Macht aus. Der geistige Gründer war, wie bereits erwähnt, Dr. Franz X. Witt. Ins Leben trat der Verein ein Jahr nach Königgrätz, 1867, nach dem Ausscheiden Oesterreichs aus dem deutschen Bunde. Die Zentralstelle war von Anfang an Regensburg.

Je nach Zeit und Umständen hat er seine Beiworte gewechselt; „Für alle Länder deutscher Zunge", später: „Für Deutschland, Österreich-Ungarn und die Schweiz", also zuerst nach nationalen, später nach politischen Grenzen. Im Wesen ist er sich immer gleich geblieben. Gleich allen künstlich genährten Wesen hat auch dieses Unternehmen zwar kein Genie ersten Ranges zum Zeitigen gebracht oder gefördert, neben vieler Spreu doch auch manches Tüchtige geschaffen. Bekanntlich bekämpft der Cäcilianismus, wo es ihm auch nur möglich ist, die Instrumentalmusik. An ihre Stelle soll der „Palestrinastil", d. h. in solcher Manier geschriebene moderne Kompositionen treten. Die Losung des Vereines war, wenn auch erst spät in diese Form geprägt, von Anfang

an: „Losreißen von den Instrumentalmessen der Wiener Schule".*) Der eigentlich leitende Gedanke war stets, die Kirchenmusik nach Möglichkeit geistlich zu monopolisieren und das Laienelement zurückzudrängen. Die politische Bewegung, die Kirche vom Staate zu trennen, war diesen Bestrebungen stets förderlich. *Les extrèmes se touchent!* Hauptmittel zur Erreichung des Zieles ist die Herabdrückung des künstlerischen Niveaus, Niederwerfung der überkommenen kirchenmusikalischen Kunstdenkmäler und Traditionen und allgemeine musikalische Uniformierung.**) Daß geistliche wie weltliche Autoritäten dagegen ihre Bedenken erheben mußten, ist leicht einzusehen. Volkstümlich ist der Verein weder bei der Geistlichkeit, noch beim Laienpublikum geworden.***)

Nach der technischen Seite bedeutet der Cäcilianismus den Kampf der Maschine gegen die Handarbeit: Der Notendruck soll das Geschriebene, die Orgel die Instrumente verdrängen.†)

---

*) A. Seydler in Haberls kirchenmusik. Jahrbuch 1900 S. 34.

**) Erfahrungsgemäß werden Mißstände nur da angekreidet, wo künstlerische Entfaltung in der Kirchenmusik ist. Nach dem bereits gewürdigten Linzer Erlaß von 1906 soll man z. B. in Oberösterreich, wo man einst Bruckner aufführen konnte, dahin kommen, daß sogar — Kempter „für die meisten Chöre allzu schwer" ist. Für die unfreiwillige Offenheit kann jeder Unbefangene nur Dank wissen.

***) Bürgermeister Dr. Lueger von Wien rief einem Chorregenten zu: „Sie, net z'viel Zäzi (Cäcilianische Musik)! Mischen! Mischen!" — Es setzt sich doch niemand in absolute Opposition.

†) Vgl. im Allgem. die betr. Kapitel meiner Schrift „Die Frage der Reform" u. s. w.

In den meisten Kirchen des nördlichen Deutschland wurden bereits in den Siebenziger Jahren die Kirchen „reformiert“, d. h. die Instrumentalmusik wurde abgeschafft, analog der Purifizierung der Kirchen durch Zerstörung der Denkmäler der bildenden Künste aus der Zeit der Renaissance und Barocke. Der Stilzwang soll nun auch in der Kirchenmusik Geltung finden. Das südliche Deutschland mit seiner geschlossenen katholischen Bevölkerung verhielt sich vom Anfang an zurückhaltender.

Sehr merklich ist im Cäcilienvereine die Anbiederung an den Protestantismus. Die katholische Kirchenmusik soll sich möglichst wenig von der protestantischen unterscheiden. Die regelmäßige Pflege der eigenen alten musikalischen Kunstdenkmäler hat im protestantischen Kultus schon längst aufgehört, nun soll dies auch im katholischen geschehen. So fiel eben nach dem Tode des Königs Albert († 1902), den man noch, seinem Wunsche gemäß, mit Mozarts Requiem bestattete, die bisher hochberühmte Musik der Dresdner katholischen Hofkirche, deren Gemeinde eben eine Religionsinsel bildet, diesen Bestrebungen zum Opfer. Ersparungsrücksichten gaben den Vorwand her (bei der bekannten Frömmigkeit des sächsischen Hofes!*)

Im Gegensatz zu den katholischen Meistern finden die protestantischen bei den Cäcilianern volle Anerkennung und Platz auf deren Kirchenchören. Statt Mozart und

---

*) In Wien hat man sich, wie S. 15 oben bemerkt, darauf beschränkt, das Vermögen der k. k Hofkapelle einzuziehen. Wo dies hinaus will, kann kein Geheimnis sein.

Haydn wird dort Bach und Mendelssohn eifrig gepflegt. Daß diese Erscheinungen eben eine Reaktion gegen die künstlerische wie politische Hegemonie des südlichen Deutschlands, insbesondere Oesterreichs sind, lehren außerdem die einschlägigen literarischen Erscheinungen.*) Das Buch des Protestanten Thibaut, welches Luther und Calvin verhimmelt, ist heute noch immer das Evangelium der sonst nicht eben sehr duldsamen Cäcilianer und erst vor kurzem wiederum, von R. Heuler kommentiert, neu herausgegeben worden.**) Thibaut verdankt dieses Ansehen doch nur dem Umstande, daß er die großen katholischen Meister zerzaust, dies freilich auch in der abgeschmacktesten Weise, denn wer kümmert sich sonst heute überhaupt noch viel um Thibaut!

Die Skrupellosigkeit, mit der die cäcilianische Presse stets alles niedergekämpft, oder wenn es nicht anders ging, totgeschwiegen hat, was nicht in ihren Kram paßte, während sie, mit ängstlicher Nervosität, für sich selbst alle Rücksicht stets beanspruchte, zeigt am deutlichsten, daß man es nicht mit einem religiös-sittlichen Unternehmen zu tun hat. Dies ergibt sich insbesondere auch

---

*) Vgl. übrigens meine Schrift „Die Frage der Reform der katholischen Kirchenmusik", S. 44 f., mit dem Bemerken, daß diesen Ausführungen nie widersprochen wurde.

**) Über die Arbbeit Heulers mag nur soviel berichtet sein, daß bei ihm Otto Jahn, C. F. Pohl, v. Kreißle, Schafhäutel u. s. w. gar nicht vorkommen. Man bringt dann allerdings heraus, was man gerne beweisen möchte.

daraus, daß man, im Gegensatz zu den alten Romantikern, bei den großen katholischen Meistern viel weniger Unmoral als politische Gebrechen zu finden vorgibt.

Das wirkliche, keineswegs gering anzuschlagende Verdienst des Cäcilianismus, soweit es hier in Betracht kommt, ist, auf liturgische Korrektheit durch Textrichtigstellung hingewiesen zu haben; leider geschah dies aber stets vermischt mit unfruchtbarer Ästhetisiererei und steter Bekämpfung jedweder künstlerischen Freiheit, sodaß das Gift von der Arzenei oft nur schwer zu unterscheiden ist. Ganz besonders heftig wird von den Cäcilianern jedwede Textwiederholung bekämpft, wodurch kunstvolle Ausführungen, insbesondere Fugen unmöglich gemacht werden. Zum Schiboleth zwischen den Cäcilianern und ihren (teilweisen) Gegnern geworden ist die Abschaffung beziehungsweise Beibehaltung der Wiederholung der Intonationsworte des Gloria und Credo. Die Tatsache hat gelehrt, daß es in Gegenden, wo der Cäcilianismus durchdrang, mit der Korrektheit oft weit schlimmer bestellt ist, als vorher. Es hat sich hiebei der Mißstand herausgebildet, daß man dem Volke seinen Kunstbesitz nahm, ohne auch nur annähernd Gleichwertiges bieten zu können. Diese und andere Mißstände trübten die Stimmung auch innerhalb des Cäcilienvereines bisweilen schon recht bedenklich; gegen eine Reform desselben hat man sich stets mit Erfolg gewehrt. Seit neuester Zeit sucht P. Mich. Horn aus der Beuroner Kongregation die Oberherrschaft zu gewinnen, leider ohne daß eine wesentliche Abhilfe

zu bemerken wäre.*) Die Weisung Pius X., daß die nationale Eigenart eines Volkes in der Kirchenmusik zu wahren sei, ist so viel wie unberücksichtigt geblieben.

Selbstverständlich fehlte es seitens des Cäcilienvereines auch nicht an Konzessionen. So sind in neuerer Zeit Instrumentalmessen, und zwar mit sehr großer Besetzung, reichlich wiedererstanden, somit ist ein merklicher Rückschlag eingetreten.

Aus der Fülle der neueren Komponisten, welche dem Cäcilianismus angehören oder ihm zuneigen, mögen genannt sein: Die Domkapellmeister Max Filke in Breslau, E. F. Stehle in St. Gallen, Josef Förster in Prag, Anton Förster in Laibach, Hermann Spieß in Salzburg, August Weirich in Wien, ferner Josef Pembaur in Innsbruck, Josef Gruber in Linz, Johann Meuerer und Dr. Anton Faist in Graz, P. Viktorin Berger in Admont, J. Griesbacher in Osterhofen, Gabriel Franék in Raab.

Zu den ehrenwertesten und tüchtigsten Meistern dieser Richtung gehört auch J. E. Habert**) (1833 bis 1896), in der Praxis allerdings ein eifriger Verfechter des Überkommenen, mit sich selbst jedoch sehr streng, freilich bisweilen auch recht trocken. Zu seinen schönsten Werken zählt die feierliche St. Basilius-Messe, Op. 63, (bis heute Manuskript). Sein Festhalten an der boden-

---

*) Organ ist die „Gregorianische Rundschau".

**) Vgl. die leider stark breitspurig geratene und keineswegs den Kern der Sache überall treffende Biographie von Alois Hartl Wien 1900.

ständigen Kunst, insbesondere an den Klassikern, hat seinen Weg zu einem sehr dornigen gemacht. Er ist auch armselig in Gmunden gestorben. Sehr tüchtige Arbeiten hat Propst Ignaz Mitterer in Brixen geliefert, sich in neuerer Zeit auch nicht ohne Glück der Instrumentalmusik zugewendet.

Von sonstigen Komponisten in Wien seien genannt: Rudolf Bibl (1832—1902), Julius Böhm, Viktor Boschetti, Robert Fuchs, Rudolf Glickh, Viktor Keldorfer, Mathilde von Kralik, C. R. Kristinus, J. Latzelsberger, Dr. O. Müller, J. V. v. Wöss.

Als Vokalkomponist hervorragend ist insbesondere Josef Nešvera, Domkapellmeister in Olmütz. Zu den schönsten Vokalmessen der neueren Zeit gehört unbedingt die Maria Lourdes-Messe von Edgar Tinel. Von anderen modernen „konservativen" Komponisten, die weniger dem Cäcilianismus zuneigten oder ganz fern blieben, war bereits die Rede S. 109. Eine exakte Scheidung ist natürlich nicht durchführbar. Bemerkt muß auch werden, daß eine Reihe gerade der schönsten Messen, z. B. die von Robert Fuchs, nicht gedruckt ist, was für ein modernes Kirchenwerk fast schon als Empfehlung gilt, gerade so wie für einen ernst zu nehmenden Chorregenten, dass er — keine Auszeichnung hat. Von der Aufnahme in den „Katalog" ist ein ungedrucktes Werk allerdings von vornherein ausgeschlossen.

Im allgemeinen ist von der sogenannten cäcilianischen Musik zu sagen, daß das dramatische Moment der Meßkomposition — einerlei, ob von Wert oder nicht

— gegenüber der früheren Periode sehr zurückgegangen ist. Ein Requiem von einer Messe, ein *Gloria* von einem *Agnus* unterscheidet sich in der Regel nur durch den Text. Ziemlich viel erscheint der gregorianische Choral verwendet. Daß sich auch in dieser Kunstgattung der Einfluß der profanen Musik bemerkbar macht, was den älteren Meistern so verübelt wird, muß besonders erwähnt sein. Gar nicht selten ist *et resurrexit* in einer Weise geschildert, der gegenüber die „Älteren" alle mitsammen doch überaus weise zurückhaltend waren. Besonders oft zeigt sich der „Schwan", z. B. im *Dona* der Es-Messe von Filke, und Don A. M. Klafsky schrieb eine (übrigens sehr hübsche) Instrumentalmesse beiläufig im Tristan-Stil. Andrerseits neigt Hermann Spieß wieder den Klassikern zu.

Woran empfindlicher Mangel ist, das sind Messen mit kleiner Besetzung, etwa Haydns kleine B- oder Mozarts F-, D- und B-Messe. Aber da happert es nur allzuoft mit der Zeichentüchtigkeit. Die Farben sollen zudecken, was der Zeichnung abgeht. In der Musik ist dies genau so wie in der Malerei. Wie in den bildenden Künsten sehen wir auch in der Musik ein gewisses unruhiges Umhersuchen.

Diese Werke haben alle selbstverständlich vollständige Texte, was auf dem Papier sehr gut aussieht. In der Praxis sieht dies allerdings merklich anders aus, indem man beiweitem in der Mehrzahl *Gloria* und insbesondere *Credo* doch nur halb singt (letzteres bis *descendit*). Dies ist umso häufiger, je geringer die Qualität des Aufgeführten

und der Darbietung ist. Gegenüber den gekürzten Texten eines Führer und Brosig ist für die Praxis eine Besserung doch kaum erkennbar.

Zur Orientierung über die begreiflichermassen sehr umfangreiche musikalische Literatur dieser Richtung gibt der Cäcilienverein bekanntlich einen „Katalog“ heraus. Es ist jedoch darin nur Gedrucktes aufgenommen und überhaupt ist Vorsicht geboten. C. Storck sagt in seiner Musikgeschichte wohl nicht mit Unrecht: „Ärgere Beckmesserei ist noch nie dagewesen.“

Die vom Cäcilianismus geforderte größere Aufmerksamkeit wegen textlicher Vollständigkeit brachte es mit sich, daß man auch bei älteren Denkmälern, insbesondere den Werken der Klassiker, wo nötig Ergänzungen und Richtigstellungen vornahm, wovon bereits mehrfach berichtet wurde. Sehr verdient gemacht hat sich in dieser Hinsicht insbesondere die Firma V. Novello in London, welche die Verbesserungen in ihren Ausgaben durch Gale vornehmen ließ. Außerdem hat J. E Habert manches Werk von Rob. Führer textlich richtiggestellt (bisweilen nicht ohne Gewaltsamkeit). Seither haben sich insbesondere Karl Rouland und August Weirich um die Textkorrekturen große Verdienste erworben. Auf Anregung Bischof L. Mayer's werden nun auch bei der Gesamtausgabe der Werke Haydns die Texte der Kirchenwerke an den wenigen Stellen, wo (bisweilen) Versehen vorkommen (meist im Credo), korrigiert und zwar in der Weise, daß unter den originalen Text der

richtiggestellte gesetzt wird. Die cäcilianische Presse hat allerdings solche Verdienste totgeschwiegen.

Der musikalischen Denkmalpflege gegenüber steht der Eigen- und Personenkultus, der sich in der Kirchenmusik, wie überall, da einseitig entwickelt, wo die Denkmalpflege lahmgelegt ist oder doch zurückgeht.

Die Entfremdung des Volkes von der kirchlichen Kunst zeigt sich neben den bereits gemachten Wahrnehmungen ganz besonders darin, daß eine ganze Anzahl bedeutender und bedeutendster neuer Meister katholischen Glaubensbekenntnisses der Ausschmückung der katholischen Liturgie vollkommen fremd geblieben ist; dies ist in erster Linie bei Hugo Wolf auffallend, dessen Veranlagung doch gewiß ganz besonders zur Kirchenmusik geeignet schien.*) Aber woher sollte er in seiner Jugend Anregung finden? In Kärnten und Südsteiermark, wo Wolf seine Jugend verbrachte, ist ja die Kirchenmusik arg herabgekommen. Später holt sich nicht mehr nach, was in der Jugend versäumt worden ist.

Aber auch geistliche Komponisten haben, um größere Wirkungen zu erzielen, nicht die Kirche, sondern den Konzertsaal aufgesucht, wovon die Oratorien (oder wie man sie nennen soll) von Perosi und P. Hartmann von An der Lan das beredteste Zeugnis geben. Nicht der Wert ihrer Werke, sondern die Sensation

---

*) Vgl. Ernst Decsey: Hugo Wolf. Um die Pflege und Verbreitung der Werke von Huge Wolf hat sich Dr. K. Grunsky in Stuttgart ganz besondere Verdienste erworben.

hat diesen Komponisten zu Ehren verholfen, wie sie kaum einem der größten Meister zu Teil geworden sind. Diese Werke werden bald unter die Modetorheiten eingereiht sein. Die älteren klassischen Kirchenwerke im Konzertsaal zu pflegen, wovon die Cäcilianer viel reden, haben sie niemals in Praxis umgesetzt.

Wo heute der Prophet der Zukunft ist? Vielleicht lebt er wohl, wie seinerzeit Schubert, noch unerkannt in einer armseligen Wohnung und stirbt auch so . . .?

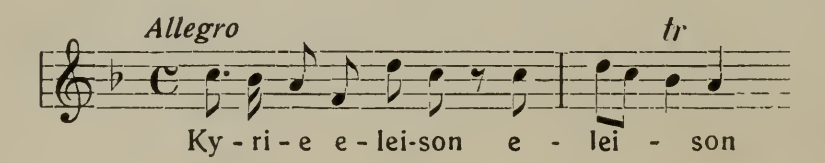
Wie die Kunst überhaupt, hat sich auch die Kirchenmusik je nach Zeit und Ort verschieden gestaltet. Die Völker sind verschiedenartig für die Kunst veranlagt, die Zeiten dem Emporkommen der Talente oft günstig, oft ungünstig. Die g e s u n d e Entfaltung aber ist stets d a gewesen, wo sich die Kunst aus dem Volke selbst entwickelt hat und die Gegensätze friedlich zusammenwirken.

Thematisches Verzeichnis.

Josef Haydn.*)

Jugendzeit.

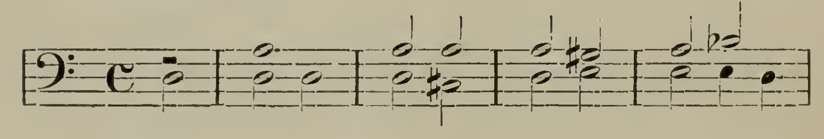
1. Missa brevis in F-Dur. Komp. um 1753. 5 Singstimmen. (2 Sopran konzert.) 2 Violinen, Baß, Orgel (wenige Jahre vor seinem Tode fügte Haydn Holzbläser, Trompeten und Pauken dazu). Abschrift Wien, Hofbibliothek, Cod. 15804. Klavierausz: London bei Novello, Nr. 11.



Mannesjahre — Mittlere Zeit.
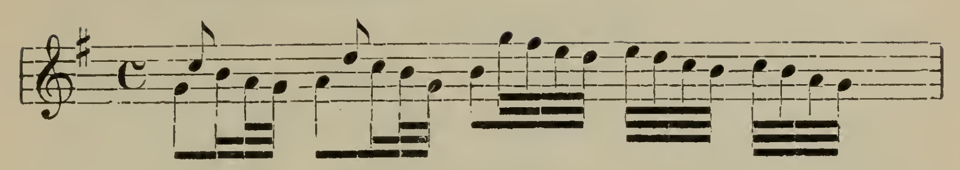
2. Messe (verloren). Sunt bona mixta malis.

(Adventmesse).
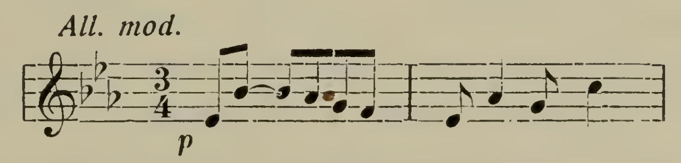


*) Der thematische Katalog von E. Mandyczewski erscheint gleichzeitig an der Spitze jeder Serie der Gesamtausgabe. Nur die hier verzeichneten Messen sind echt, wenn nicht ausdrücklich als fraglich bezeichnet.

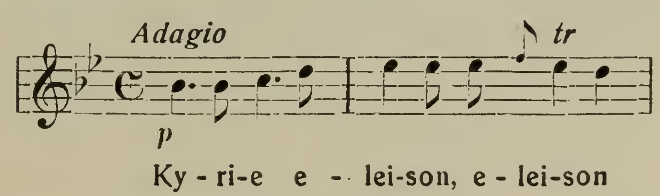
3. Messe (verloren).
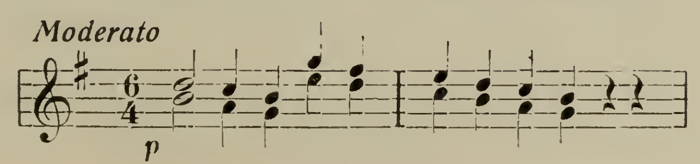


4. Missa solemnis in honorem B. M. V. (Große Orgelmesse) in Es-Dur, komponiert 1766. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 engl. Hörner, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel (konzert.). Klavierauszug bei Novello, Nr. 12 (im Credo und Dona gekürzt). Orig. Eisenstadt (bis Sanctus).
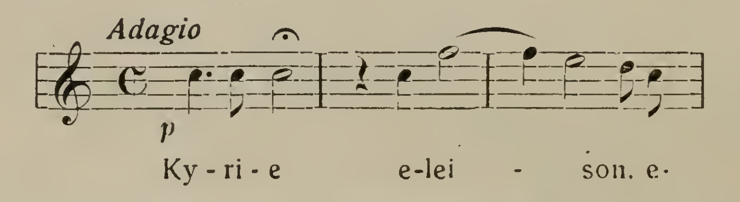


5. Missa brevis St. Joannis de Deo. Kleine Orgelmesse in B-Dur, komponiert um 1770, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel (im Benedictus konzert.); Klavierauszug und Singstimmen bei Novello, Nr 8.
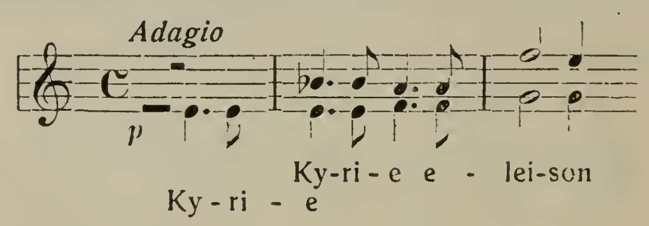


6. Missa St. Nicolai (Sechsvierteltakt-Messe) in G-Dur, komponiert 1772, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, Orgel. Klavierauszug und Singstimmen bei Novello, Nr. 7. Partitur Simrock in Bonn.



7. Missa (solemnis) Sanctae Caeciliae in C-Dur, komponiert um 1782, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte (im Benedictus), 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Partitur bei Breitkopf, Nr. 5 (gekürzt), ebenso der Klavierauszug und Stimmen bei Novello, Nr. 5. Vollständige Abschrift, Wien, Hofbibliothek, Cod. 15810.



8. Missa (solemnis) Cellensis (Maria Zeller-Messe) in C-Dur, komponiert 1782, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 1 Fagott (im Gratias u. s. w.), 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Partitur bei Breitkopf, Nr. 7.*) Klavierauszug bei Novello, Nr. 15. Orig. in Göttweig.
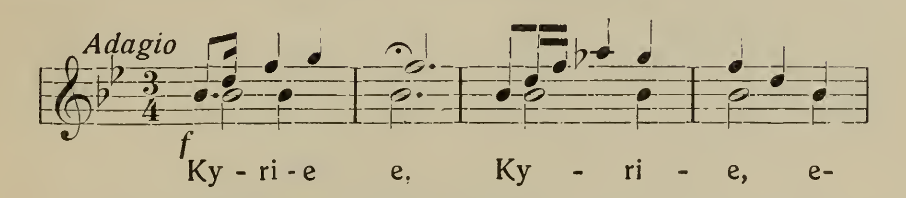


Höchste Blüte.

9. (Große) Messe (Heiligmesse) in B-Dur, komponiert 1792. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, (wechselnd mit 2 Klarinetten), 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Partitur bei Breitkopf, Nr. 1. Klavieraus-
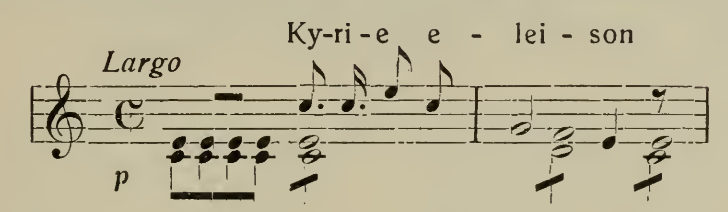
---

*) Diese Partitur ist vielfach sehr unkorrekt, insbesondere sind alle Vorschläge und Verzierungen im Gratias zu streichen.
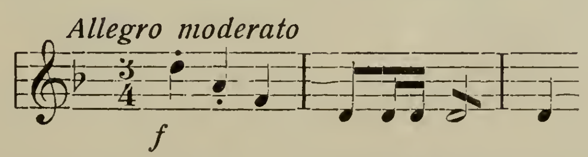
zug, Partitur und Stimmen bei Novello, Nr. 1; Klavierauszug Peters, Nr. 1372 und Breitkopf.



10. (Große) Messe „in tempore belli“ (Paukenmasse) in C-Dur, komponiert 1796. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Flöte (im Qui tollis), 2 Oboen (2 Klarinetten im Incarnatus), 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, Orgel. (Im qui tollis oblig. Cellosolo); Partitur bei Breitkopf, Nr. 2. Klavierauszug, Partitur und Stimmen, bei Novello, Nr. 2. Klavierauszug Breitkopf. Orig. Eisenstadt.
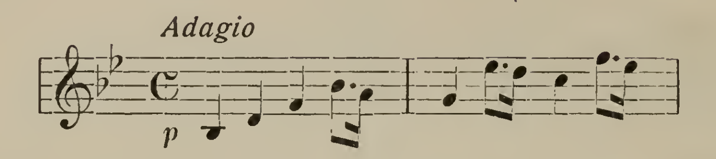


11. (Große) Messe (Nelson-Messe) in D-moll, komponiert 1798. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß. 1 Flöte, 2 Oboen, 1 Fagott, 3 Trompeten, Pauken, Orgel. Partitur und Stimmen bei Breitkopf, Nr. 3. Klavierauszug bei Novello, Nr. 3. Orig. Wien, Hofbibliothek, Cod. 16478.
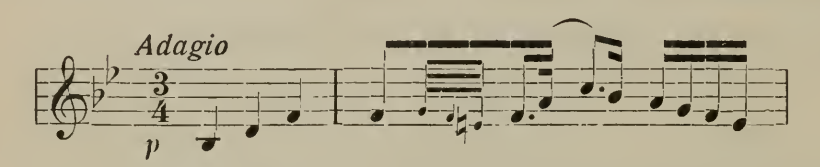


12. (Große) Messe (Theresien-Messe) in B-Dur, komponiert 1799. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Klarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Klavieraus-

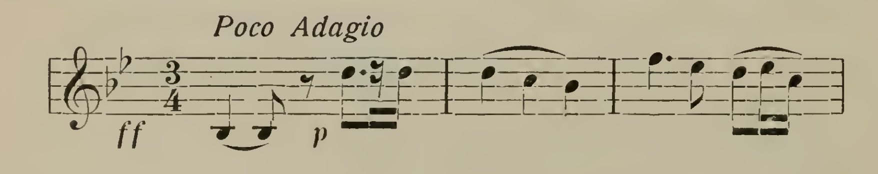
zug und Stimmen bei Novello, Nr. 16. Orig. Wien, Hofbibliothek, Cod. 16479.



13. (Große) Messe (Schöpfungsmesse) in B-Dur, komponiert 1801. 4 Singstimmen, Violinen, Viola, Baß, 1 Flöte (im Incarnatus,*) 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Partitur bei Breitkopf. Partitur, Stimmen und Klavierauszug bei Novello, Nr. 4.



14. (Große) Messe (Harmonie-Messe) in B-Dur, komponiert 1802. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Partitur bei Breitkopf. Klavierauszug und Stimmen bei Novello, Nr. 6.

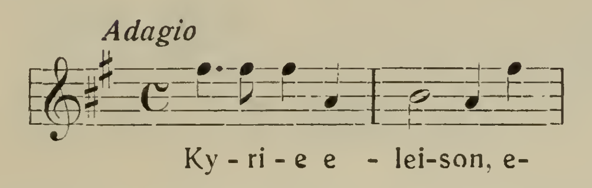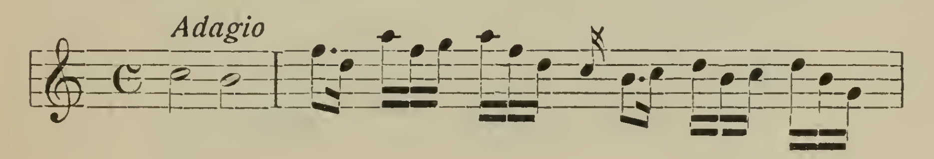


---

*) Die Flöte ist in der gedruckten Partitur in der Orgelstimme notiert und mit „Flautino“ bezeichnet. Die Art der Figuren läßt aber schließen, daß die Stelle für die Flöte und nicht für die Orgel gedacht ist.

Michael Haydn.*)

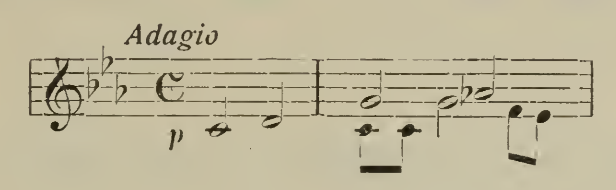
1. (1) Missa in hon. SS. Trinitatis in B-Dur, komponiert 1754. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. Orig. Wien, Hofbibliothek, Cod. 16889. L. 23.



2. (2) Missa de Sti. Cyrilli et Methodii in C-Dur, komponiert 1758. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, 2 Klarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Bässe. L. 1.
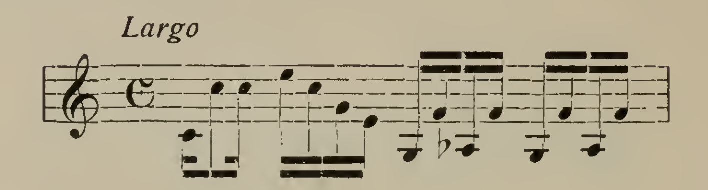


3. (1) Requiem in C-moll, komponiert 1771. 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. L. 33.



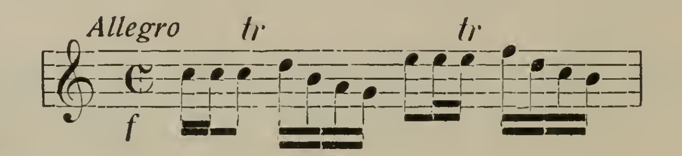
---

*) L = Lang, Katalog, München, Hof- und Staatsbibliothek. Sch = Katalog des Schottenstiftes in Wien, v. Ziegler, 1857. Die Nummern in Klammern bedeuten die Numerierung in meinem älteren Verzeichnis von 1892. Die Echtheit der Messen, welche nicht in Langs Verzeichnis sind, ist jedenfalls zweifelhaft.

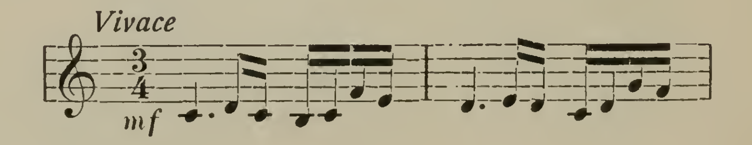
4. Missa. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, komponiert 1771 (identisch mit Missa St. Nicolai, komponiert 1768). L. 3 und 4.



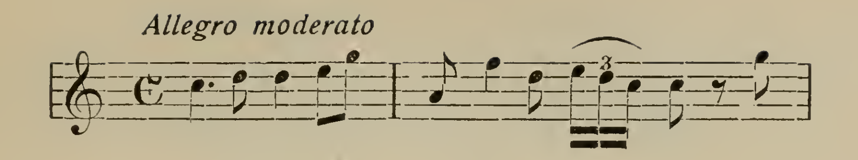
5. (3) Missa de St. Joanne Nep. in C-Dur, komponiert 1772 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, ? Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. L. 10.



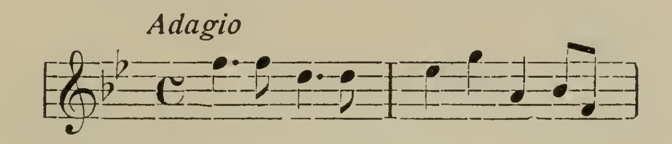
6. (4) Missa St. Amandi (pro monasterio Lambacense, sogenannte Fiebermesse) in C-Dur, komponiert 1776. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Orig. Wien, Hofbibliothek, Cod. 16524. L. 31.
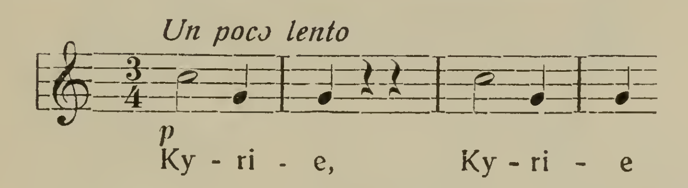


7. Missa solemnis sub titulo St. Hieronymi in C-Dur, komponiert 1777. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen, Orgel. Abschrift Wien, Hofbibliothek. Suppl. 423. L. 7.
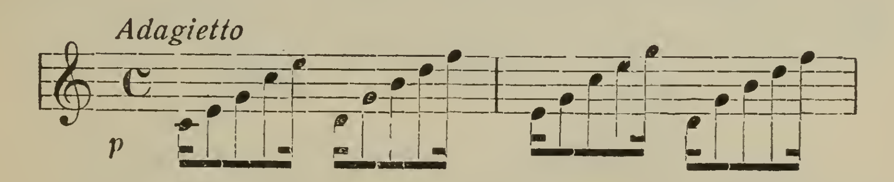


8. Missa St. Aloysii, komponiert 1777. L. 24.



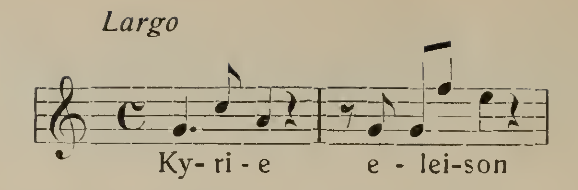
9. (5) Missa solemnis de St. Ruperto (sub titulo Jubilei) in C-Dur, komponiert 1782. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. L. 8. Stimmen, Schott, Mainz (D).
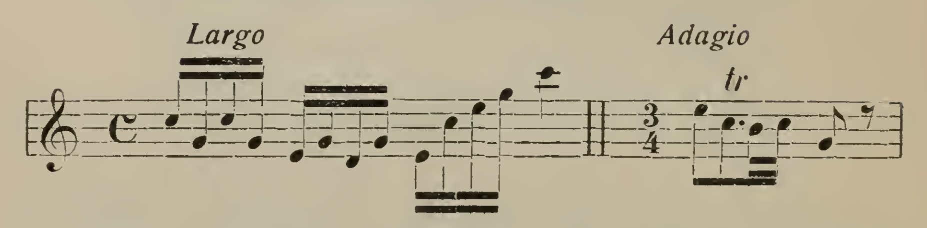


10. (6) Missa de St. Dominico in C-Dur, komponiert 1786. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, (2 Oboen ad lib.), 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken,Orgel, Baß. L. 9.



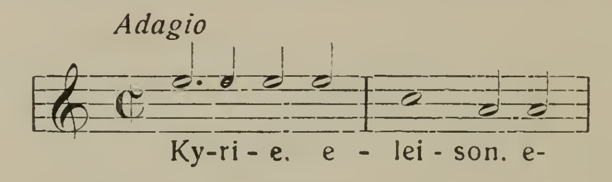
11. (7) Missa Hispanica in C-Dur, komponiert 1786. 8 Singstimmen (2 Chöre), 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Abschrift Wien, Hofbibliothek, Suppl. 4239, L. 26.
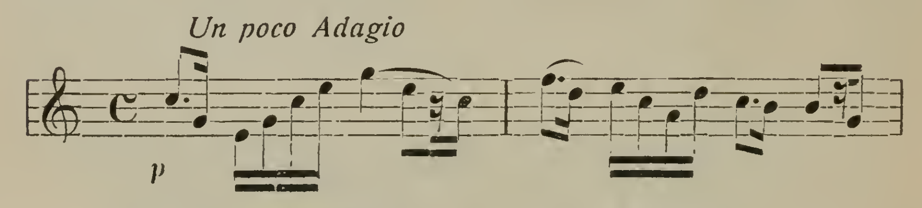


12. Missa, komponiert 1792. L. 11.



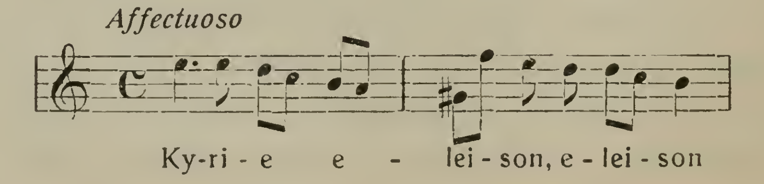
13. (26) Missa de St. Cruce in A-moll, komponiert 1792?, 4 Singstimmen (Orgel, Baß ad lib.). L. 29.



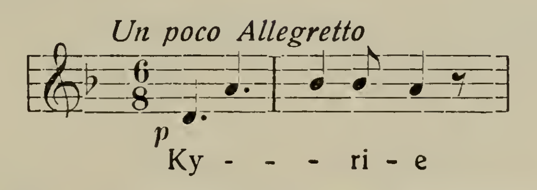
14. (8) Missa in honorem St. Ursulae in C-Dur, komponiert 1793. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Abschrift Wien, Hofbibliothek, Suppl. 4262. L. 12.
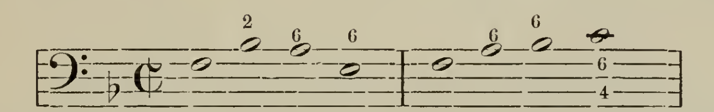


15. (9) Adventmesse in A-moll, komponiert 1794. 4 Singstimmen, Orgel (von Aßmayer instrumentiert). L. 14.



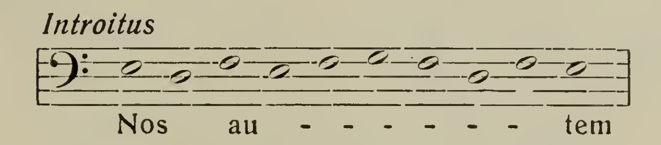
16. (10) Adventmesse in D-Moll, komponiert 1794. 4 Singstimmen, Orgel (von Eybler instrumentiert und mit Gloria versehen). L. 15.
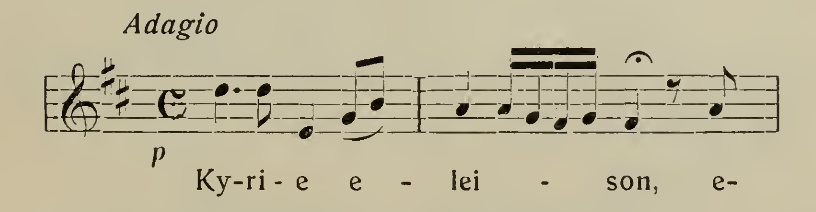


17. Missa pro quadragesima secundum cantum choralem, komponiert 1794. 4 Singstimmen, Orgel. L. 13



18. In coena domini ad missam mit Introitus, Graduale und Offertorium, komponiert 1796. 4 Singstimmen. L. 17.

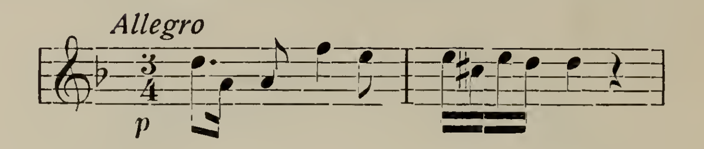


19. (11) Missa de St. Theresia in D-Dur, komponiert 1801. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Cello-Solo, Baß. Abschrift Wien, Hofbibliothek, Suppl. 4240. L. 19.

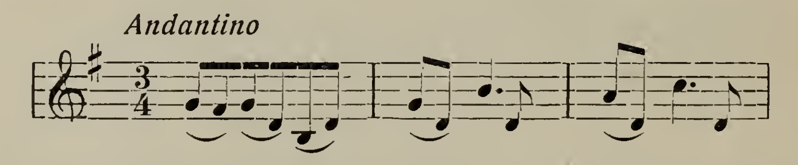


20. (12) Missa de St. Francisco in D-Moll, komponiert 1803. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen,

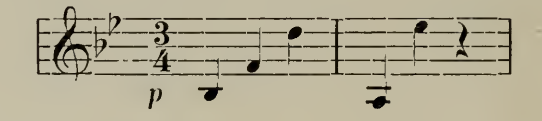
2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Abschrift Wien, Hofbibliothek, Suppl. 4238. L. 25.
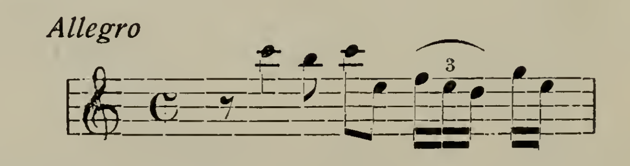


21. (13) Missa de St. Leopoldo in G-Dur, komponiert 1805. 2 Sopr., 1 Alt, 2 Violinen, 2 Hörner, Orgel, Baß (hsg. bei Kaiser in Graz). Abschrift Wien, Hofbibliothek, Suppl. 4426. L. 28.



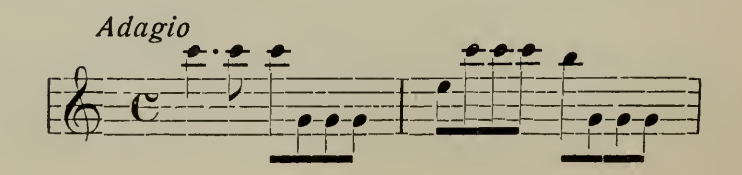
22. (2) Requiem in B-Dur, komponiert 1806 (unvollendet). 4 Singstimmen, 2 Violinen, (2 Posaunen ad lib.), Orgel, Baß. L. 34.



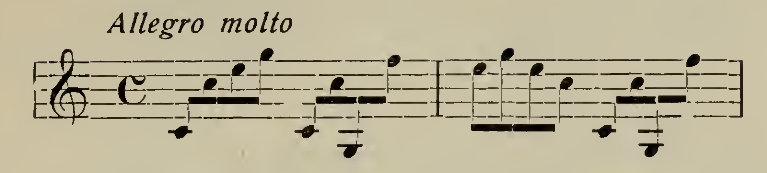
23. Missa brevis. L. 20.



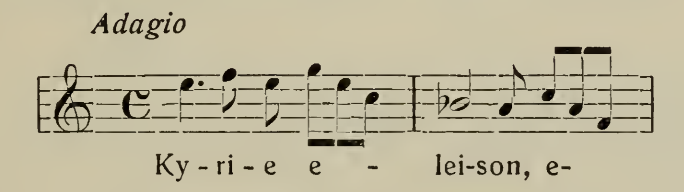
24. Missa. L. 32.



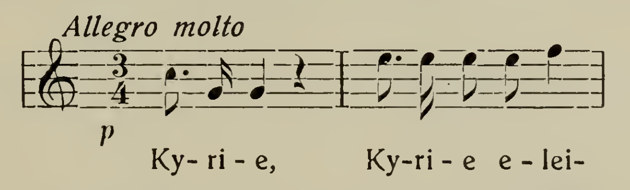
25. Missa. L. 22.



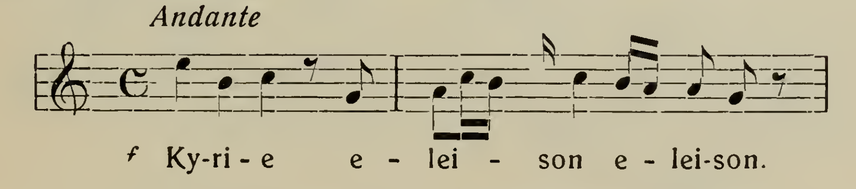
26. (25) Missa (longa) de St. Josepho in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Abschrift Wien, Hofbibliothek 4225 (mit dazugesetzter verstärkter Besetzung). L. 21.



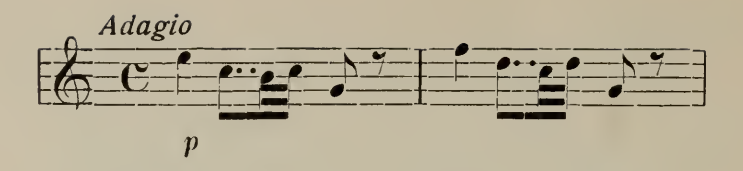
27. (19) Missa de St. Francisco Ser. in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Orgel, Baß. Orig. Wien, Hofbibliothek, Cod. 16455. L. 19.
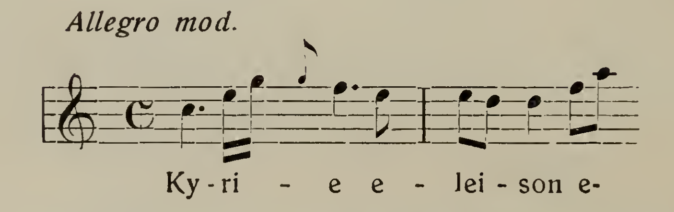


28. (20) Missa de St. Raphaele in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Orgel, Baß. L. 30.
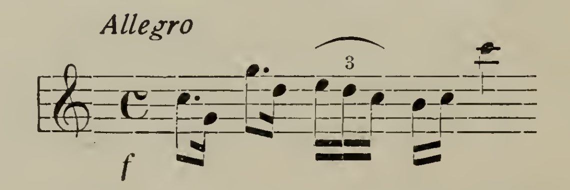


29. (17) Missa de St. Gotthardo in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Sch. 130.
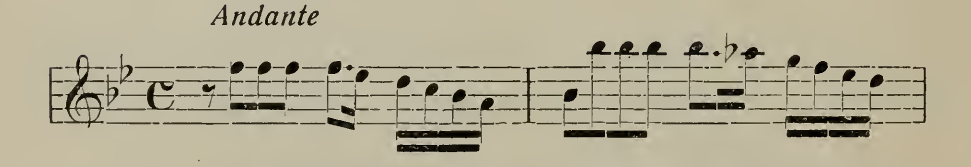


30. (18) Missa de dominica in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel, Baß. Sch. 139.



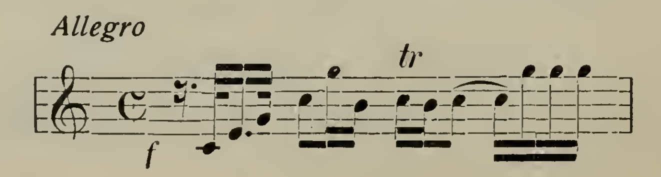
31. (21) Missa brevis de St. Michaele in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel, Baß, Sch. 145.
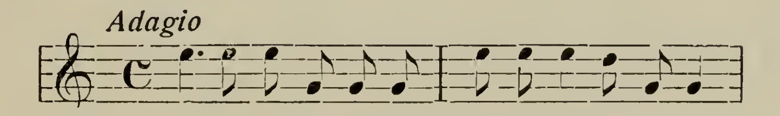


32. (22) Missa brevis in B-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel, Baß. Sch. 146.



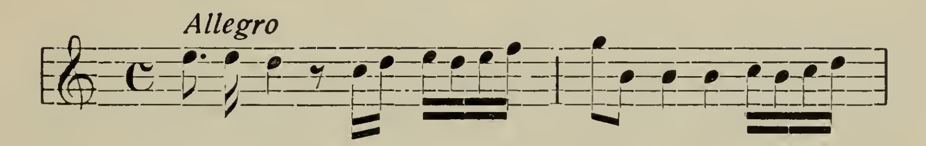
33. (23) Missa brevis in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Posaunen, Orgel, Baß. Sch. 147.
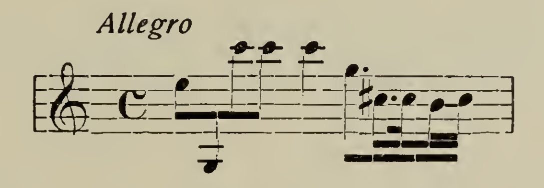


34. (24) Missa de St. Josciane in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Sch. 149.
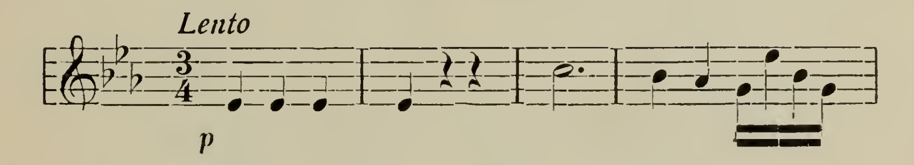


35. (14) Messe in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Orgel.



36. (15) Messe in C-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, (2 Trompeten ad lib.), Orgel.
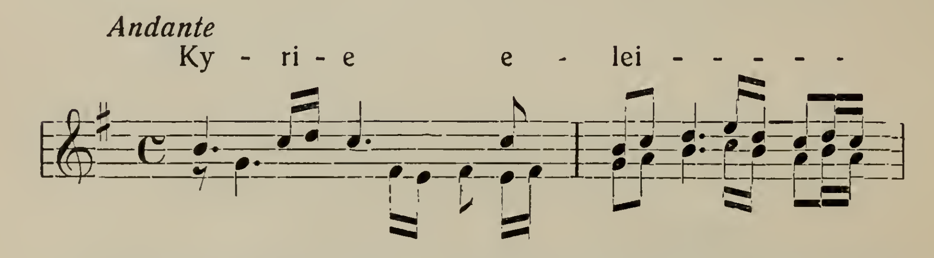


37. (16) Messe in Es-Dur, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Orgel.
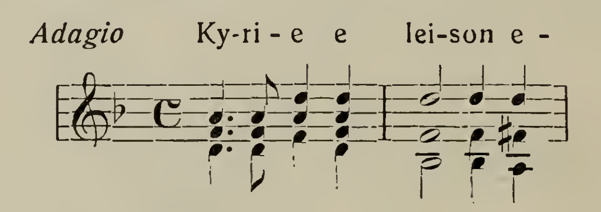


Mozart *)
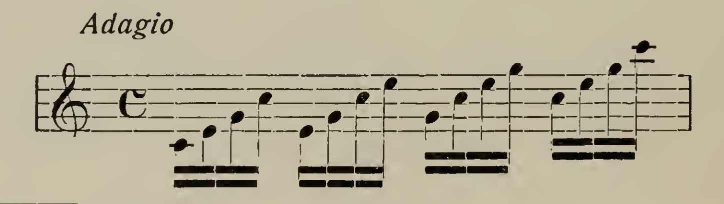
1. Köchel Verzeichnis 49. Missa brevis in G-Dur, komponiert 1768. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel. — Partitur und Singstimmen, Leipzig, Breitkopf, Serie 1, Nr. 1.



2. K. V. 65. Missa brevis in D-Moll, komponiert 1769. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß. Orgel. — Partitur und Stimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 2.
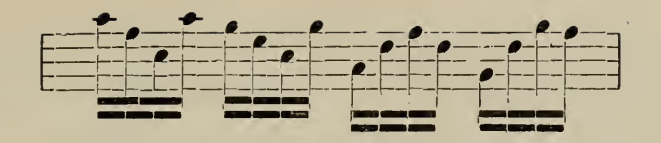


3. K. V. 66. Missa in C-Dur, komponiert 1769. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Trompeten, Pauken, Baß, Orgel. — Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 3.

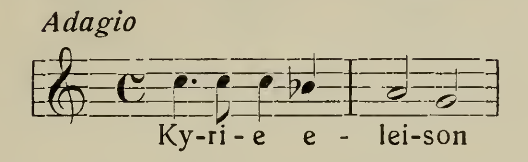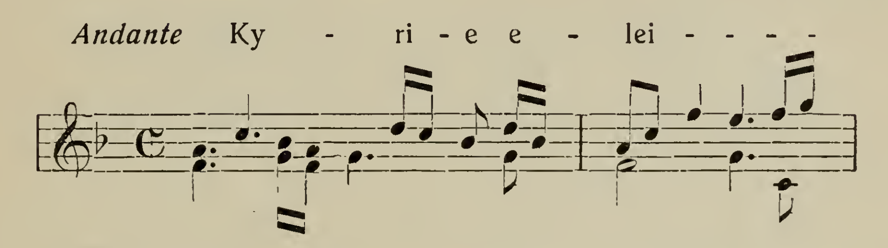


---

*) Vgl. Köchel: Chronolog.-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts. Leipzig, 1862. 2. Aufl., bearb. von Grafen P. Waldersee, ebda. 1905.



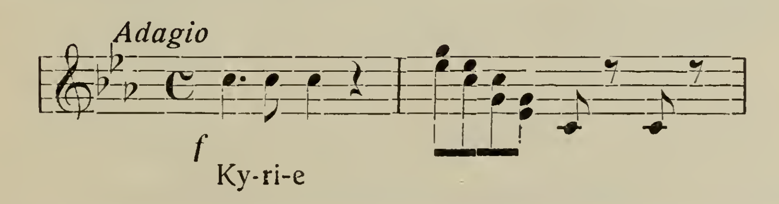
4. K. V. 115. Missa brevis in C-Dur, komponiert zirka 1771. 4 Singstimmen, Orgel. — Partitur Breitkopf, Serie 24, Nr. 28, (nur Kyrie bis Sanctus).



5. K. V. 116. Missa brevis in F-Dur, komponiert zirka 1771. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel. — Partitur Breitkopf, Serie 24, Nr. 33, (nur Kyrie).
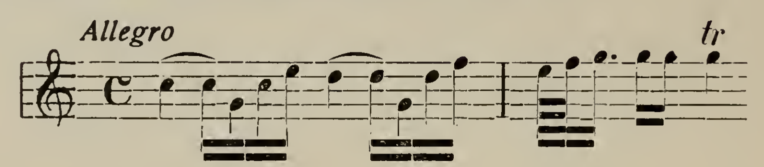


6. K. V. 139. Missa (solemnis) in C-Moll, komponiert zirka 1772. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Violen, Baß. 2 Oboen. 3 Posaunen, 4 Trompeten, Pauken, Orgel, — Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 4. Stimmen bei Fuchs in Hau.
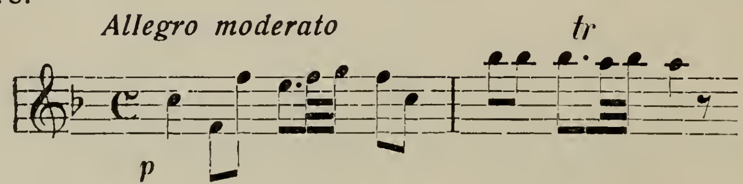


7. K. V. 140. Missa brevis (unecht; v. Süßmayer).
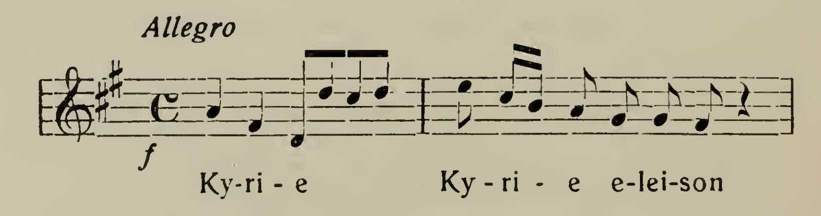
8. K. V. 167. Missa in honorem SS. Trinitatis in C-Dur, komponiert 1773. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 4 Trompeten, Pauken, Orgel. — Partitur und Singstimmen Breitkopf, S. 1, Nr. 5.



9. K. V. 192. Missa brevis in F-Dur (genannt Credo-Messe in F), komponiert 1774. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, Orgel. — Partitur und Simmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 6. Klavierauszug, Partitur und Stimmen bei Novello, Nr. 3, Klavierauszug und Singstimmen bei Peters.
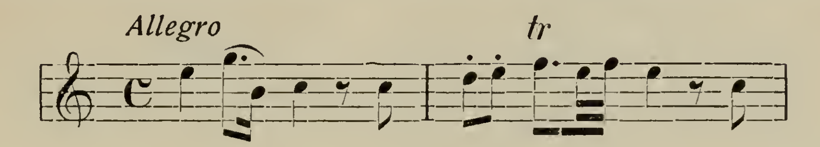


10. K. V. 194. Missa brevis in D-Dur, komponiert 1774. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, Orgel. — Partitur und Stimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 7. Klavierauszug, Partitur und Stimmen, bei Novello, Nr. 6.

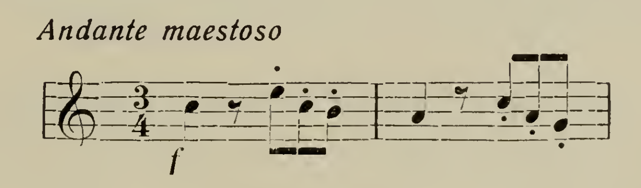


11. K. V. 220. Missa brevis in C-Dur (Spatzen- oder Finkenschlag-Messe), komponiert zirka 1775. 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß, Orgel.

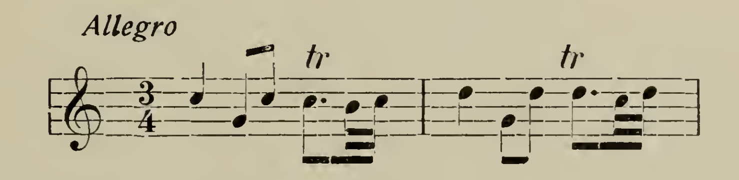
— Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 8. Klavierauszug, Partitur und Singstimmen, bei Novello, Nr. 5.



12. K. V. 257. Missa longa (Credo-Messe in C) in C-Dur, komponiert 1776. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken. — Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 9. Klavierauszug bei Novello, Nr. 2 (im Kyrie und Benedictus verstümmelt).

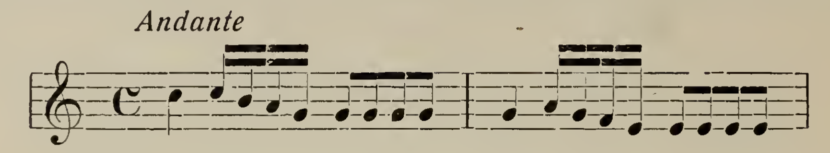


13. K. V. 258. Missa brevis in C-Dur, komponiert 1776. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. — Partitur und Stimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 10. Klavierauszug, Partitur und Singstimmen bei Novello, Nr. 4.
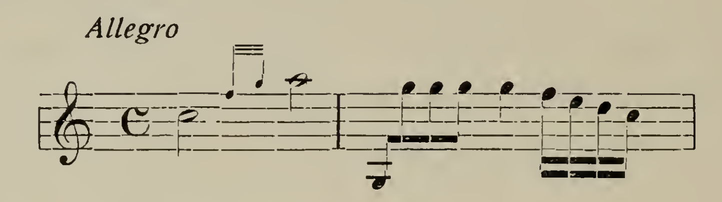


14. K. V. 259. Missa brevis (Orgelsolo-Messe) in C-Dur, komponiert 1776. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Trompeten, Pauken, Orgel. — Partitur und Stimmen
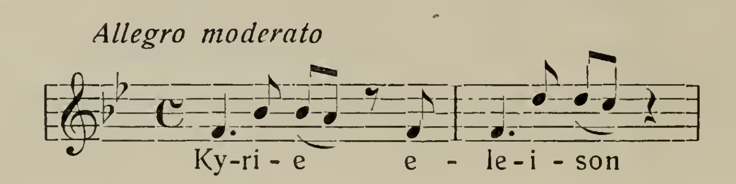
Breitkopf, Serie 1, Nr 11. Klavierauszug, Partitur und Singstimmen bei Novello, Nr. 11. (Benedictus verstümmelt.)



15. K. V. 262. Missa longa in C-Dur, komponiert 1776. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Trompeten, 2 Hörner, Orgel. — Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 12.



16. K. V. 275. Missa brevis in B-Dur, komponiert zirka 1777. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, Orgel. — Partitur und Stimmen Breitkopf. Serie 1, Nr. 13. Klavierauszug, Partitur und Singstimmen bei Novello, Nr. 10.
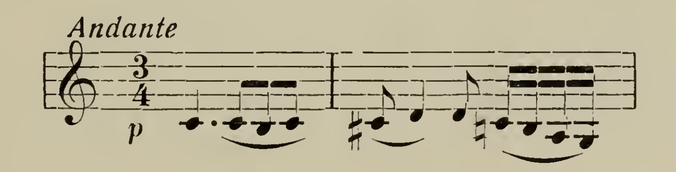


17. K. V. 317. Missa (Krönungsmesse) in C-Dur, komponiert 1779. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen (gehen größtenteils mit den Singstimmen), Fagott (mit den Bässen), Pauken, Orgel. — Partitur und Stimmen (ausgesetzte Orgel von Mandyczewki) Breitkopf Serie 1, Nr. 14. Klavierauszug, Partitur und Singstimmen bei Novello, Nr. 1.

Andante moderato
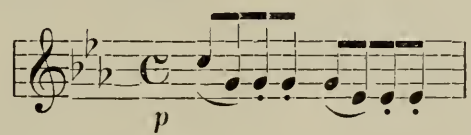
f

Ky-ri-e Ky-ri-e

18. K. V. 337. Missa (solemnis) in C-Dur, komponiert 1780.*) 4 Singstimmen, 2 Violinen, Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Orgel. – Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 1, Nr. 15. Klavierauszug, Partitur und Singstimmen bei Novello, Nr. 14.



19. K. V. 427. Missa (solemnis) in C-Moll, komponiert 1782. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Fagotte, Pauken, Orgel. (Von Alois Schmidt bearbeitet und ergänzt.) Partitur, Stimmen und Klavierauszug Breitkopf, Serie 24, Nr. 29.
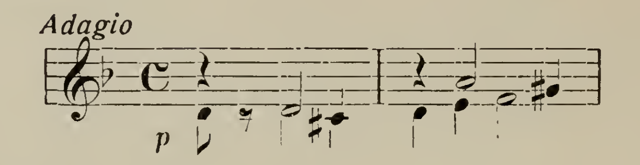


20. K. V. 626. Requiem in D-Moll, komponiert 1791. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Bassetthörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken,

---

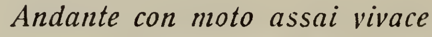
*) Mit einem zweiten Credo. Gesamtausgabe Breitkopf. Serie 24, Nr. 35.

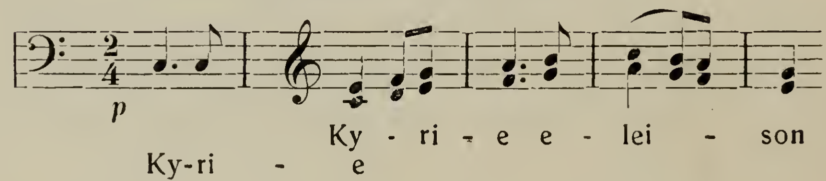
Orgel. — Partitur und Stimmen bei Breitkopf, Serie 24, Nr. 1, und Peters. Klavierauszüge bei Peters, Novello, auch Stimmen etc.



Beethoven *)

1. (Große) Messe in C-Dur, Op. 86, komponiert 1807. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. — Partitur und Stimmen bei Breitkopf und Novello. Klavierauszug bei Peters, Breitkopf, Novello etc.

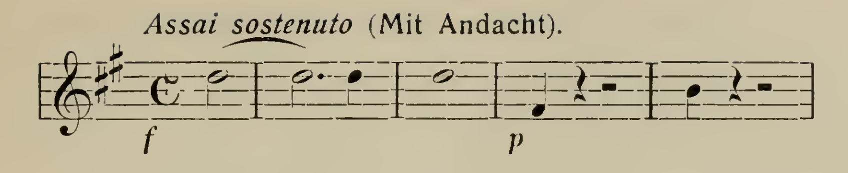




2. Missa solemnis in D-Dur, Op. 123, komponiert 1818 - 1822. 4 Soli und Chor, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Orgel, Baß. — Partitur und Stimmen bei Breitkopf und Peters. Klavierauszug ebenda etc., Partitur und Stimmen auch bei Novello.
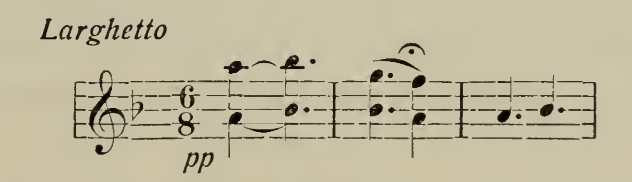
---

*) Vgl. Nottebohm: thematisches Verzeichnis der Werke L. v. Beethovens, Leipzig. 1868.

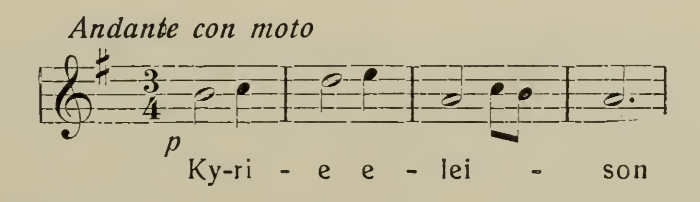


Schubert. *)

1. (Große) Messe in F-Dur, komponiert 1815. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Orgel, Baß. — Stimmen bei Glöggl, Wien. Partitur und Singstimmen Breitkopf, Serie 13, Nr. 1. Klavierauszug bei Peters Nr. 1 und Novello, auch Partitur und Orchesterstimmen.
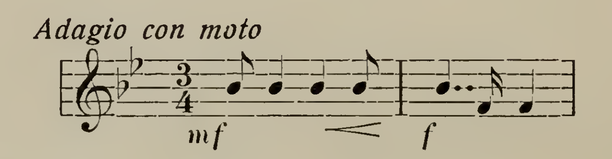


2. Messe in G-Dur, komponiert 1815. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Baß, Orgel. - Stimmen „von Führer" in Prag, bei Berra. Partitur und Singstimmen bei Breitkopf, Serie 13, Nr. 2. Klavierauszug bei Peters, Nr. 2, und Novello, auch Partitur und Orchesterstimmen (Bläser und Pauken von Ferdinand Schubert dazugesetzt).



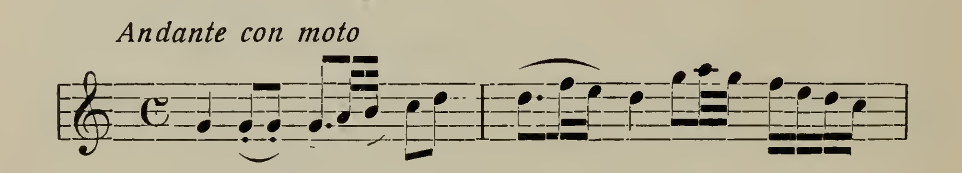
---

*) Vgl. Nottebohm: Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Schubert. Wien, 1874. Die Texte in den Ausgaben von Novello sind liturgisch richtiggestellt.

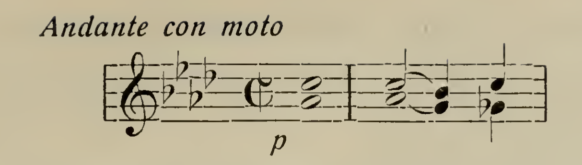
3. (Große) Messe in B-Dur, Op. 141, komponiert 1815. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. — Stimmen bei Haslinger in Wien. Partitur bei Breitkopf, Serie 13, Nr. 3. Klavierauszug bei Peters, Nr. 3, und Novello. Auch Partitur und Stimmen.



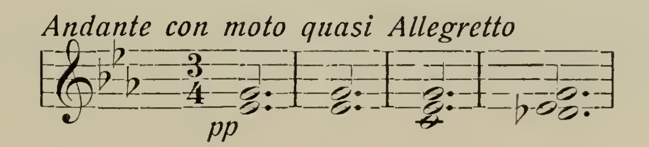
4. Messe in C-Dur, Op. 48, komponiert 1818. 4 Singstimmen, 2 Violinen. Baß, Orgel, (2 Oboen oder Klarinetten, 2 Trompeten, Pauken ad lib.). — Stimmen bei Diabelli in Wien (das 2. Benedictus ebenda). Partitur bei Breitkopf, Serie 13, Nr. 4, Klavierauszug bei Peters, Nr. 4, und Novello (auch Partitur und Orchesterstimmen).



5. (Große) Messe in As-Dur, komponiert 1819 1822. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Orgel, Baß. — Partitur in 8' bei Schreiber in Wien. Partitur und Stimmen Breitkopf, Serie 13, Nr. 5. Klavierauszug bei Peters Nr. 6, und Novello (auch Partitur).

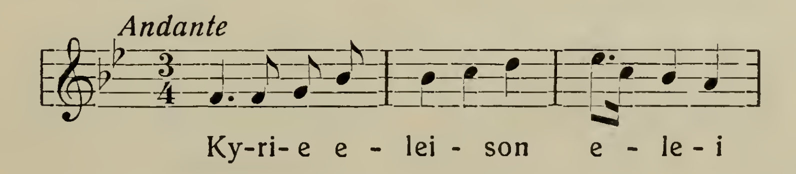


6. Große Messe in Es-Dur, komponiert 1828. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Orgel, Baß. — Partitur bei Rieter-Biedermann in Leipzig. Partitur und Stimmen Breitkopf, Serie 13, Nr. 6. Klavierauszüge bei Peters Nr. 5, und Novello (auch Partitur und Orchesterstimmen).
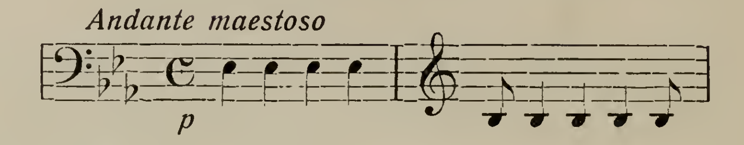


Hummel.

Erste Messe in B, Op. 77, 4 Singstimmen (nur Tutti), 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, Pauken, Baß, Orgel. — Wien, Haslinger, Partitur und Stimmen. (Musica sacra) Partitur Stimmen und Klavierauszug 8 bei Novello, London.

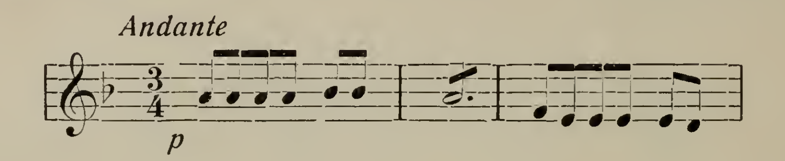


Zweite Messe in Es, Op. 80, 4 Singstimmen (Chor und Soli), 2 Violinen, Viola, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß.

Wien, Haslinger, Partitur und Stimmen. (Musica sacra). Klavierauszug 8', Partitur, Stimmen bei Novello.

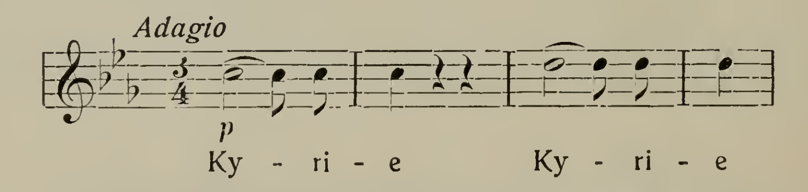


Dritte Messe in D, Op. 111, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Orgel, Baß. Klavierauszug bei Novello 8'. Partitur und Stimmen bei Haslinger u. Novello.



Liszt.*)

1. Missa quattuor vocum ad aequales consciente organo C-Moll, komponiert 1848. Leipzig, Breitkopf, (von Herbeck mit Blasinstrumenten versehen).
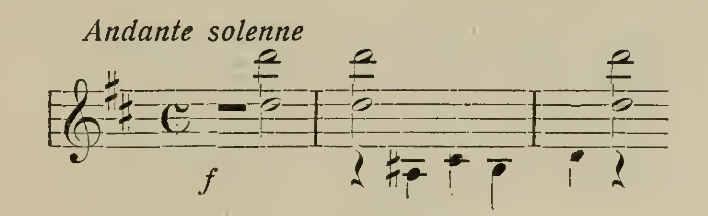


2. Graner Festmesse, komponiert 1855. Soli und Chor, Str. 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,

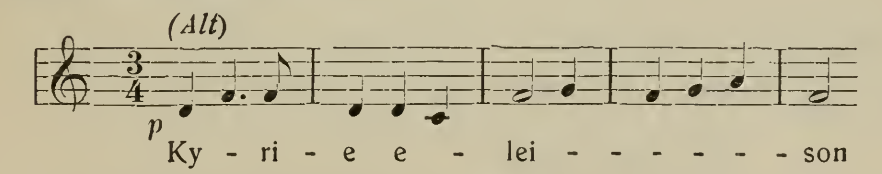
---

*) Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt. Vom Autor verfaßt. Leipzig 1855. Raman, Fr. Liszt als Künstler und Mensch Leipzig 1894. Bd. 2/2.

4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Baß, 4 Pauken (ad lib.); Harfe, große Trommel, Becken, Tamtam, Orgel. Leipzig, Schuberth.
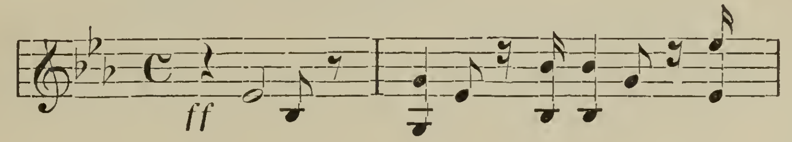


3. Missa choralis, komponiert 1859. 4 Singstimmen, Orgel. Leipzig, Kahnt.

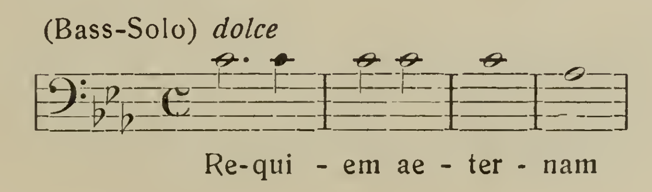


4. Krönungs-Messe, komponiert 1866—1867. Soli und Chor, Str., 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Orgel. Leipzig. Schuberth.
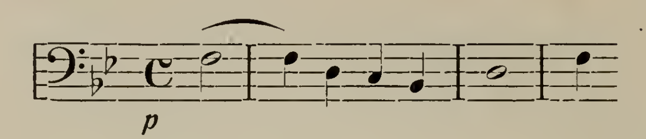




5. Requiem für Männerstimmen, komponiert 1867 bis 1868. (Soli, Chor) und Orgel, Posaunen und Pauken (ad lib.) Leipzig, Kahnt.
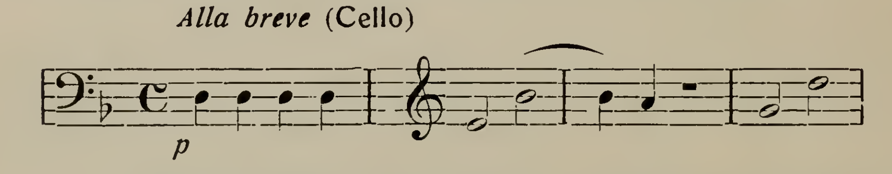


6. Missa pro organo lectarum celebrationi missarum adjumento inserviendis B-Dur, komponiert 1878—1879 Roma, Manganelli, 1879.



Bruckner.*)

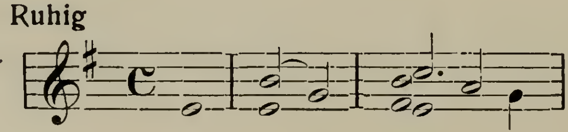
1. Messe D-Moll, komponiert 1863—1864. 4 Singstimmen, Str., 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken. — Klavierauszug, Partitur und Stimmen Innsbruck, Groß.

Alla breve (Cello)
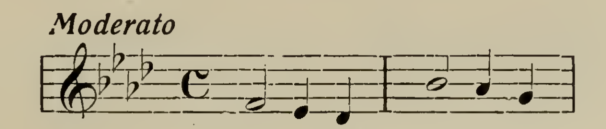


2. Messe E-Moll, komponiert 1866 zur Einweihung der Votivkapelle des neuen Linzer Domes, aufgeführt 1869. 2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenore, 2 Bässe, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 3 Trompeten. Klavierauszug, Partitur und Stimmen bei Doblinger Wien.

Ruhig



*) Die Entstehungsdaten verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn Direktors August Göllerich in Linz, der an einer Bruckner-Biographie arbeitet. Ein Verzeichnis der in Druck erschienenen Werke Bruckners ist in Wien bei Doblinger erschienen.

3. Messe F-Moll, komponiert 1868. 4 Singstimmen, Str., 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken. Klavierauszug, Partitur und Stimmen bei Doblinger, Wien,



Liturgische Gesangstexte.

a) Das Mess-Ordinarium.

Kyrie.

Kyrie eleison, Christe eleison Kyrie eleison.	Herr erbarme dich unser, Christe erbarme dich unser, Herr erbarme dich unser.

(Jedes dreimal)

Gloria.

Gloria in excelsis Deo,	Ehre sei Gott in der Höhe,
Et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	Und auf der Erde Friede den Menschen, die guten Willens sind.
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te.	Wir loben dich, preisen dich, beten dich an, verherrlichen dich.
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Wir sagen dir Dank für deine große Herrlichkeit.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.	Herr Gott, himmlischer König, Gott Vater, du Allmächtiger.
Domine Fili unigenite Jesu Christe.	Herr, Sohn, du Eingeborener, Jesus Christus.
Domine Deus, agnus Dei, Filius Patris.	Herr Gott, Lamm Gottes, Sohn des Vaters.
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.	Der du hinwegnimmst die Sünden der Welt: Erbarme dich unser.

Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.

Der du hinwegnimmst die Sünden der Welt: Nimm auf unser Gebet.

Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Der du sitzest zur Rechten des Vaters: Erbarme dich unser.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe,

Denn du bist allein heilig, du allein Herr, Du allein der höchste: Jesus Christus.

Cum sancto Spiritu, in gloria Dei Patris. Amen.

Mit dem heiligen Geiste, in der Herrlichkeit Gott Vaters. Amen.

Credo.

(Das nicaeische Glaubensbekenntnis.)

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium.

Ich glaube an einen Gott, allmächtigen Vater, Schöpfer Himmels und der Erde, alles sichtbaren und unsichtbaren.

Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia saecula.

Und an einen Herrn Jesus Christus, eingeborenen Sohn Gottes und vom Vater geboren vor aller Ewigkeit.

Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero.

Gott von Gott, Licht vom Licht, wahrer Gott von wahrem Gotte.

Genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.

Gezeugt, nicht erschaffen, gleichen Wesens mit dem Vater: von dem alles geschaffen ist.

Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis.

Der für uns Menschen und für unser Heil herabstieg vom Himmel.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo

Und Fleisch geworden ist durch den heiligen Geist aus Maria

factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub Pontio Pilato passus, et sepultus est.	der Jungfrau: Und Mensch ward. Auch gekreuzigt ward für uns: unter Pontius Pilatus, litt und begraben ward.
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas.	Und auferstand am dritten Tage, nach der Schrift.
Et ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris.	Und auffuhr in den Himmel: sitzet zur Rechten des Vaters.
Et iterum venturus est cum glo - ria, judicare vivos, et mortuos: cuius regni non erit finis.	Und wiederkehren wird mit Herrlichkeit: Zu richten die Lebendigen und Toten: Seines Reiches wird kein Ende sein.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem:	Und an den heiligen Geist, der Herr ist und Leben gibt,
Qui ex Patre Filioque procedit.	der aus dem Vater und Sohn hervorgeht.
Qui cum Patre, et Filio simul-adoratur et conglorificatur:	Der mit dem Vater und Sohne zugleich angebetet und verherrlicht wird.
Qui locutus est per prophetas.	Der geredet durch die Propheten.
Et unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam.	Und an eine heilige katholische und apostolische Kirche.
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.	Ich bekenne eine Taufe zur Vergebung der Sünden.
Et expecto resurrectionem mortuorum.	Und erwarte die Auferstehung der Toten.
Et vitam venturi saeculi. Amen.	Und ein ewiges Leben. Amen.

Sanctus.

Sanctus, Sanctus, Sanctus	Heilig, Heilig, Heilig
Dominus Deus Sabaoth.	Ist der Herr Gott Sabaoth.
Pleni sunt coeli et terra	Voll sind Himmel und Erde
Gloria tua.	Deiner Herrlichkeit.
Hosanna in excelsis.	Hosanna in der Höhe.

Benedictus.

Benedictus qui venit in nomine Domini.

Hosanna in excelsis.

Hochgelobt sei der da kommt im Namen des Herrn.

Hosanna in der Höhe.

Agnus Dei.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.

Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt: Erbarme dich unser.

(zweimal)

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt: Schenk uns den Frieden.

b) Messe für Verstorbene (Requiem).

Introitus und Kyrie.

Requiem aeternam dona eis, Domine;

Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr:

et lux perpetua luceat eis.

Und das ewige Licht leuchte ihnen.

Te decet hymnus, Deus, in Sion: et tibi reddetur votum, in Jerusalem:

Dir gebührt Lobgesang Gott in Sion: und dir entrichtet man Gelübde in Jerusalem.

Exaudi orationem meam: ad te omnis caro veniet.

Erhöre mein Gebet: Zu dir kommt alles Fleisch.

Requiem aeternam dona eis, Domine:

Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr

et lux perpetua luceat eis.

Und das ewige Licht leuchte ihnen.

Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

Herr erbarme dich unser, Christe erbarme dich unser. Herr erbarme dich unser.

Graduale.

Requiem aeternam dona eis, Domine:	Ewige Ruhe gib ihnen, o Herr:
et lux perpetum luceat eis.	Und das ewige Licht leuchte ihnen.
Ps. 111. In memoria aeterna erit justus:	In ewigem Gedächtnis bleibt der Gerechte:
ab autitione mala non timebit.	Vor böser Kunde wird ihm nicht bangen.

Tractus.

Absolve, Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum.	Erlöse, o Herr, die Seelen aller abgestorbenen Gläubigen von jedem Bande der Sünden.
Et gratia tua illis succurente, mereantur evadere judicium ultionis.	Und durch Hilfe deiner Gnade mögen sie dem rächenden Strafgerichte entgehen.
Et lucis aeternae beatitudine perfrui.	Und der Seligkeit des ewigen Lichtes genießen.

Sequenz *)

Dies irae dies illa, Solvet saeclum in favilla, Teste David cum Sybilla.	Tag des Zornes, jener Tag kehr die Welt in Asche, wie Sybilla und David lehrt.
Quantus tremor est futurus, Quando judex et venturus, Cuncta stricte discussurus.	Welcher Schreck wird sein, wenn der Richter kommt und alles erschüttert.
Tuba mirum spargens sonum, Per sepulchra regionum, Coget omnes ante thronum.	Die Posaune wundertönend, durch die Grabesstätten, zwingt alle vor den Richter.

*) Die Dichtung wird dem Franziskaner Thomas von Celano zugeschrieben 13. Jahrhundert.)

Mors stupebit, et natura, Cum resurget creatura, Judicanti responsura.	Tod und Leben wird erstaunen, wenn die Kreatur aufersteht, um dem Richter zu antworten.
Liber scriptus proferetur, In quo totum continetur, Unde mundus judicetur.	Ein geschrieben Buch erscheint, welches alles enthält, womit die Welt gerichtet wird.
Judex ergo cum sedebit, Quidquid latet, apparebit: Nil inultum remanebit.	Der Richter wird dann sitzen, was verborgen ist erscheint, nichts wird ungerächt bleiben.
Quid sum miser tunc dicturus? Quem patronum rogaturus? Cum vix justus sit securus?	Was werd' ich Armer sprechen? Welchen Anwalt werde ich fragen? wenn selbst der Gerechte zagt?
Rex tremendae majestatis, Qui salvendos salvas gratis, Salva me fons pietatis.	König, furchtbarer Majestät, der du rettest durch Gnade, rette mich, Quell der Gnade.
Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuae viae, Ne me perdas, illa die.	Denke meiner o Jesu, der ich Ursache deines Leidensweges bin. laß mich nicht an jenem Tage zugrunde gehen.
Quaerens me sedisti lassus: Redemisti crucem passus: Tantus labor non sit cassus.	Mich suchend saßest du erschöpft, erlösest mich am Kreuze leidend: So große Mühe sei nicht umsonst.
Juste judex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.	Gerechter Richter der Vergeltung, schenke Verzeihung vor dem Tag der Rechenschaft.
Jngemisco tamquam reus: Culpa rubet vultus meus: Supplicanti parce deus.	Ich seufze als schuldig, die Schuld rötet mein Antlitz, des Bittenden schone o Gott.
Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.	Der du Maria (Magdalena) verziehen und den Schächer erhört mir selbst Hoffnung gegeben hast.

Praeces meae non sunt dignae; Sed tu bonus fac benigne, Ne perenni cremer igne.

Meine Bitten sind nicht würdig, aber du Guter mache gütig, damit ich nicht ewig brenne im Feuer.

Inter oves locum praesta, Et ab hoedis me sequestra, Statuens in parte dextra.

Unter die Schafe stelle mich und von den Böcken befreie mich, mich stellend zu deiner Rechten.

Confutatis maledictis, Flammis acribus addictis: Voca me cum benedictis.

Wenn verurteilt die Verdammten, brennenden Flammen übergeben: Rufe mich zu den Gesegneten.

Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.

Ich bete flehend und gebeugt, das Herz zerknirscht wie Asche, trage Sorge für mein Ende.

Lacrymosa dies illa, Qua resurget ex favilla, Judicandus homo reus.

Tränenreich wird jener Tag, an dem aufersteht aus der Asche der zu richtende schuldige Mensch.

Huic ergo parce Deus: Pie Jesu Domine, Dona eis requiem. Amen.

Seiner also schone o Gott: Guter Jesu, Herr, schenke ihnen Ruhe. Amen.

Offertorium.

Domine Jesu Christe, Rex gloriae, libera animas omnium fidelium defunctorum de poenis inferni, et de profundo lacu.

Herr Jesu Christe, König der Ehren, befreie die Seelen aller gläubigen Verstorbenen von den Strafen des Abgruudes und dem tiefen See.

Libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum.

Befreie sie vom Rachen des Löwen, daß sie die Hölle nicht verschlinge und sie nicht fallen in die Finsternis.

sed signifer sanctus Michael repraesentet eas in lucen sanctam.

Sondern der Fahnenträger, der heilige Michael, stelle sie vor im heiligen Lichte.

Quam olim Abrahae promisisti, et semini eius.	Das du einst Abraham verheissen hast und seinem Samen.
Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus:	Opfer und Gebet bringen wir dir, o Herr, zum Lobe.
tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus.	Du nimm es an für jene Seelen deren wir heute gedenken.
Fac eas, Domine, de morte transire ad vitam.	Laß sie vom Tode übergehen zum Leben,
Quam olim Abrahae promisisti, et semini eius.	Das du einst Abraham verheißen hast und seinem Samen.

Sanctus.

Benedictus.

Wie beim gewöhnlichen Amte.

Agnus Dei und Communio.

Agnus Dei qui tollis peccata mundi: dona eis requiem.	Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt: Schenke ihnen Ruhe.

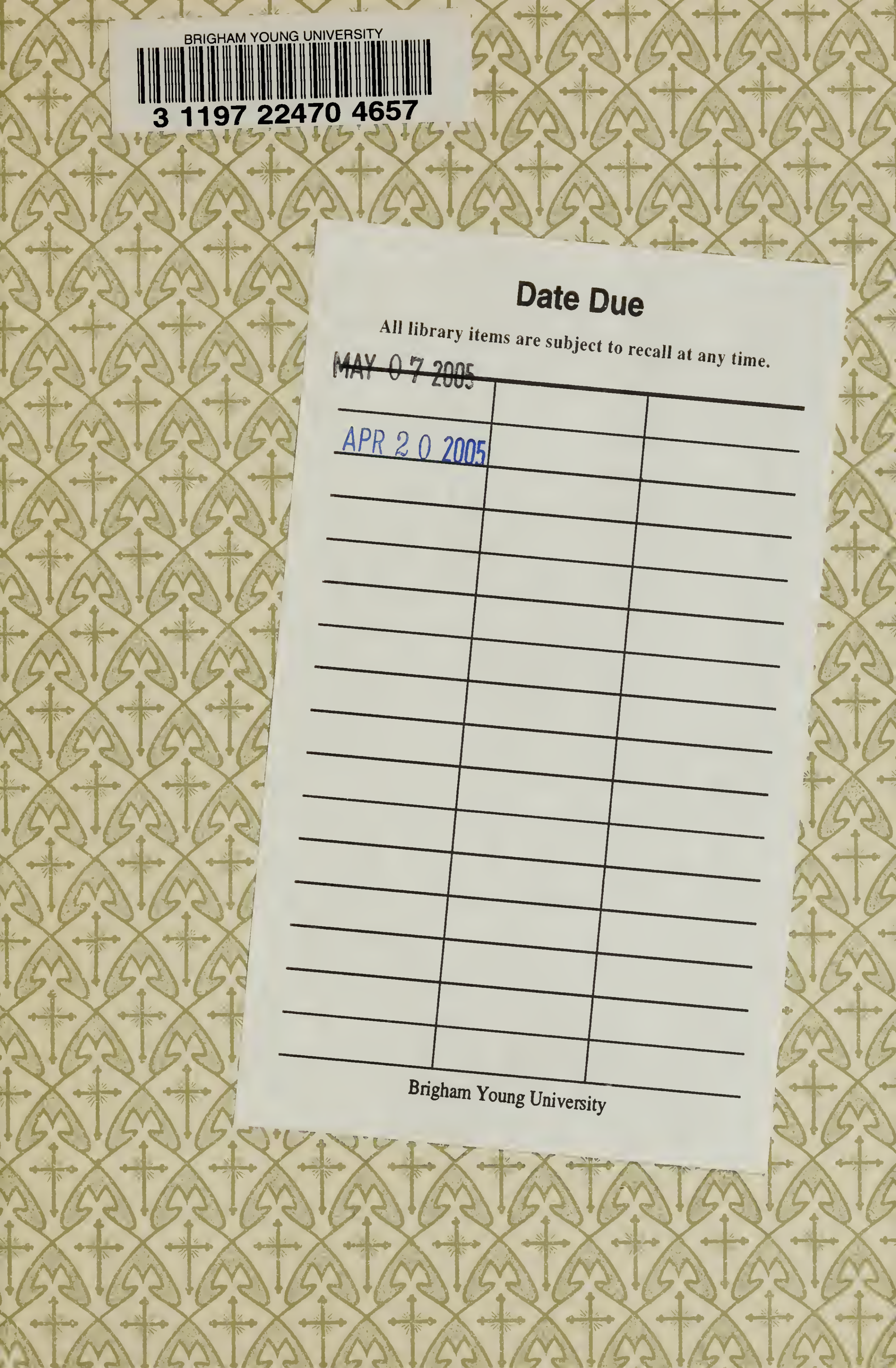
(Zweimal)

Agnus Dei qui tollis pecata mundi: dona eis requiem sempiternam.	Lamm Gottes, das du hinwegnimmst die Sünden der Welt: Schenke ihnen die ewige Ruhe.
Lux aeterna luceat eis Domine:	Das ewige Licht leuchte ihnen o Herr.
Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	Mit deinen Heiligen in Ewigkeit, da du gütig bist.
Requiem aeternam dona eis, Domine: et lux perpetua lucest eis.	Ewige Ruhe gib ihnen o Herr und das ewige Licht leuchte ihnen.
Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.	Mit deinen Heiligen in Ewigkeit, da du gütig bist.

Register.

Druck von Gustav Röttig & Sohn, Ödenburg.





BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22470 4657
Date Due
All library items are subject to recall at any time.
MAY 0 7 2005
APR 2 0 2005
Brigham Young University

